شارل بودلير

ما وراء الرومنطيقيّة

كتابات في الفنّ



ترجمها عن الفرنسيّة

كاظم جهاد

وأمّ الزين بنشيخة المسكيني

شارل بودلير

ما وراء الرومنطيقيّة

كتابات في الفنّ

ترجمها عن الفرنسيّة

كاظم جهاد

وأمَ الزين بنشيخة المسكيني

مراجعة

كاظم جهاد

بيانات الفهرسة أثناء النشر

N7445.3.B37125 2019

Baudelaire, Charles, 1821- 1867

ما وراء الرومنطيقيّة- مقالات في الفنّ: مقالات نقديّة / تأليف شارل بودلير ؛ ترجمة كاظم جهاد، أمّ الزين بنشيخة المسكيني؛ مراجعة كاظم جهاد. - ط. 1. - أبوظبي: دائرة الثقافة والسياحة، كلمة، 2019.

287 ص. ؛ 21 سم.

ترجمة كتاب: Au-dela du romantisme - Écrits sur l'art

1- الفن- تاريخ ونقد. 2- الفن- مقالات ومحاضرات. أ- جهاد، كاظم. ب- مسكيني، أمّ الزين بنشيخة. ج- العنوان.

يتضمّن هذا الكتاب ترجمة الأصل الفرنسيّ:
Charles Baudelaire
Au-delà du romantisme - Écrits sur l'art

(صورة الغلاف: بودلير في آخِر صورة فوتوغرافيّة التُقِطت له
بعدسة المصوّر الفوتوغرافيّ إتيان كارجا Étienne Carjat)



ص.ب: 94000 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، Info@kalima.ae هاتف: 579 5995 2 971 +


عـام التـسـامـح
YEAR OF TOLERANCE


AbuDhabi
Culture & Tourism للثقافة والسياحة



ما وراء الرومنطيقيّة

المحتوى

تقديم

بدأ الشاعر الفرنسيّ شارل بودلير (1821-1867) Charles Baudelaire الكتابة عن الفنّ التشكيليّ في الصحافة الثقافيّة من أجل العيش، ثمّ سرعان ما تحوّل نقد الفنون التشكيليّة لديه إلى شغف ومراس فكريّ متواصل ترك فيه نصوصاً مهمّة تقدّم هذه المنتخبات أفضلها وأبقاها أثراً. وضع في سنّ الرابعة والعشرين كتابه الأوّل في هذا المضمار وأمضى عليه بالاسم المستعار بودلير دوفيَس Baudelaire Dufaÿs، وكان مخصّصاً للمعرض الفرنسيّ الجماعيّ للعام 1845. وسرعان ما تميّز بودلير الناقد بعلوّ لغته وسرعة اقترابه من صميم عمليّة الإبداع التشكيليّ. فلئن كان أسلوب الشّاعر واضحاً في نثره فهو كان بعيداً عن الاكتفاء بانطباعات شعريّة أو غنائيّة عن الرّسم والنحت من نمط تلك التي بها يخفي بعض الأدباء ممّن يطرقون باب الفنون ضآلة معرفتهم الفنيّة. كما تميّز بجرأته البالغة في عرض أفكاره عن الفنّانين وتسجيل اعتراضاته حتّى على أشهرهم. ومنذ كتابه عن المعرض الجماعيّ للسنة التالية بدأ بودلير يطلق نظرات فلسفية شخصية في الفنّ، ويميّز فيها بين مختلف فئات الفنّانين ويسعى إلى وضع نقدٍ للنقد الفنّيّ يثبت فيه تهافت آراء بعض النقّاد المسؤولة إلى حدّ كبير عن تدهور ذائقة الجمهور، ويسفّه تفضيلاتهم الاعتباطيّة، لروبنز مثلاً أو لآنْغر. بالمقابل، تراه يهبّ للمنافحة عن رسّامين يعدّهم عباقرة أساء النقد والجمهور تقييمهم أوّل الأمر، أوجين دولاكروا بخاصّة. ويُجمع النقّاد ومؤرّخو الفنون التشكيليّة المعاصرون على أنّ براعة بودلير ناقد الفنّ قد بلغت ذروتها في ما كتَب عن المعرض الجماعيّ للعام 1859، من حيث متانة الأسلوب ونفاذ النظر من جهة، وسعة التبحّر في معرفة الأساليب والتقنيّات الفنيّة من جهة أخرى.

ارتبطت متابعة بودلير الدائبة لتطوّر الفنون في زمنه بنزعته الإخائيّة أو الصداقيّة المعهودة، غذّاها مراسه النقديّ وتغذّى منها. فلقد ارتبط بعلاقات وطيدة بدولاكروا وإدوار مانيه وآخرين، وولج محترفات الرسّامين وعاين البعض منهم في صميم فعل الخلق أو في غمرة صراعه الوجوديّ والفنيّ. ذاك ما سمح له بأن يضطلع باكتمالٍ، تارةً بدور النّاصح والمؤازر والرّاصد الأنموذجيّ، كما سيرى القارئ في رسالته إلى إدوار مانيه التي تختم هذا الكتاب، وطوراً بدور المعجَب المتحمّس لِعمل فنّان عظيم يكبره سنّاً، كما في نصّه الطويل المترجَم هنا عن دولاكروا الذي حرص بودلير على أن يبيّن للقرّاء عظمة أعماله وما لا يتردّد عن دعوته عبقريّته في فنّ الرّسم.

مارس بودلير في هذا المضمار مختلف الأنماط، من متابعة التظاهرة الفرنسيّة المعروفة المتمثّلة في المعارض الجماعية السنويّة (تسمّى بالفرنسيّة «صالونات» Salons، وهو الاسم نفسه الذي تحمله الكتابات المكرّسة لها) إلى المعرض الدوليّ الذي أقيم في باريس سنة 1855، فالمعارض الفرديّة، والنّصوص الطويلة المخصّص كلّ منها لتحليل مسيرة رسّام كبير. ومن نصوص الفئة الأخيرة لمعت في تاريخ النقد الفنيّ دراستان لبودلير، الأولى تضمّ ثلاثة عشر فصلاً صغيراً يحللّ فيها عمل الرسّام الفرنسيّ كونستانتان غي، والثانية تعرض فهم الشّاعر لمسيرة أوجين دولاكروا وفكره وأبرز أعماله، وقد كتبها بُعيد وفاة الفنّان في 1863. خلافاً لغوستاف كوربيه، الذي يستنكر بودلير نهجه الواقعيّ، مقرّاً له مع ذلك، في إحدى مقالات كتابه هذا، «بهذا الاستحقاق المتمثّل في أنّ إسهامه لم يكن قليلاً في ابتعاث حسّ البساطة والصّدق والمحبّة النزيهة والمطلقة للرّسم»، ظفر دولاكروا بإعجابه المتحمّس لتغليبه عمل المخيّلة في الرسم وخروجه على قواعد الفنّ الأكاديميّ. والأرجح أنّ رفض بودلير للواقعيّة المحضة الممارسَة على حساب الانطباعات والأحاسيس الداخلية والأخيلة هي التي تقف أيضاً وراء التحفّظات التي يسجّلها في هذا الكتاب ونصوص أخرى على التصوير الفوتوغرافيّ. وهو يبدو فيها شديد الحسم لا سيّما وأنّ أحوال هذا الفنّ في زمنه لم تكن لتسمح له بتوقّع التطّور الذي سيشهده في القرن العشرين، حيث صار المصوّرون الفوتوغرافيّون يعالجون أعمالهم في المختبر ويقرّبونها من خصائص الرّسم وقدراته التشكيلية والإيحائيّة.

أمّا دراسته عن كونستانتان غي فقد نشرها على حلقات في صحيفة في العام 1863 أيضاً، قبل أن يجمع فصولها الصغيرة في كتاب منحه عنوان **رسّام الحياة الحديثة** *Le peintre de la*

vie moderne. وكما ينبئ به العنوان، فمن وراء الفنّان ومن خلاله يتوقّف بودلير عند أهمّ معالم الحداثة كما تجلّت في زمنه. ولقد بقي هذا الكتاب، المترجم هنا بكامله، يشكّل إلى اليوم أحد أهمّ الوثائق الفكرية للحداثة بصفتها مراساً كليّاً يشمل معيش الإنسان اليوميّ وفنونه وآلاته وعلاقته بجسده ومحيطه. فلاسفة كثر، من فالتر بنيامين إلى هنري لوفيفر وآخرين، نهلوا من هذه الدراسة ولا يزالون ينهلون حدوساً ومعاينات كبرى قبض عليها الشاعر-الناقد بعينه الفاحصة وبيانه الرفيع. ومن الطّريف واللّافت للنظر أنّ بودلير لا يشير في نصّه إلى الفنّان الذي يحلّل طرائقه وأعماله إلّا بالحرفين الأوّلين من اسمَيه الشخصيّ والعائليّ، وغالباً بالحرف الأوّل من اسم شهرته وحده. قام بذلك احتراماً لإرادة الغفليّة التي أعرب له عنها الفنّان. ومن الطّريف أيضاً أنّ الفنّان نفسه، بعد الانتشار الذي حظيت به دراسة بودلير، قرّر الخروج من تواضعه واحتجابه الإراديّ وطلب من ناشرها أن يضيف اسمه كاملاً وصريحاً في الطبعات القادمة.

في هذه الدراسة يتناول بودلير عمل الفنّان المذكور من زوايا متعدّدة، تبعاً لاختلاف ضروب فنّه وممارساته. من خلاله يتناول كما أسلفنا ظواهر لصيقة بالحياة الحديثة التي يعدّه خيرَ من عبّر عنها. يدرس مثلاً ظاهرة الحشود، هذه الجماهير المتلاطمة كالبحر والتي ولدت من تضخّم المدن ونشأة الحواضر الكبيرة. يتوقّف عند الموضة والأزياء والتسريحات والتبرّج أو المكياج، ويقبض في ما نعدّه عابراً وموقوتاً على سمات من الأبديّة. يلتقط الفنُّ في نظره مستجدّات الحياة وتحوّلات الواقع، فإذا بالعرَضيّ مرتبط بالجوهريّ ودالّ عليه، والمَظهر يشكّل منفذاً عريضاً إلى أخفى نزعات الرّوح. وحده ناقد نبيه له عمق شاعر مثل بودلير استطاع أن يسلّط هذا الضوء الباهر على الشاكلة التي بها يخترق الفنّان السّطح ويرينا في هذا التشبّث باللحظة العابرة أو الفارّة الذي يميّز الإنسان الحديث أو إنسان الموضة محاولة، مؤسية أو يائسة أحياناً، للتعبير عن وجوده في الحاضر. ولذا فإنّ محاولة كهذه إنّما تقيم في قلب التاريخ وتكشف عنه. وينبغي الانتباه إلى أنّ نصّ بودلير الواسع والكثيف هذا ليس يكتفي باستقراء الأفق الجمعيّ من خلال عينَي فنّان وبهدْيٍ من أعماله، بل هو يحلّل هذه الأعمال بأناة وشغف وبلغة فنيّة تقترن بلغة المختصّين بالنقد التشكيليّ وتتجاوزها ببصيرة الشّاعر-الفيلسوف.

وإلى أهميّة هذه الدراسة في فهم فكر الحداثة وفنّها، تُوقِفنا صفحات عديدة منها على نفاذ أسلوب بودلير في التحليل الظاهراتيّ والنفسيّ للعديد من مواقف الإنسان الحديث ورهاناته. فهي تكتنز بلوحات نثريّة يرصد فيها ويصف، بجَمالٍ ودقّةٍ، تجليّات شخصيّة «الدّانديّ» أو المتأنّق الذي

يرفع تفضيلاته الشخصيّة والمظهريّة إلى مصاف فلسفة، وشرائح المراهقين المتأنّقين المتبطّلين، والنساء الضائعات في ظلّ حضارة تلمع بآلاف الأضواء والبوارق التي لا تفلح مع ذلك في تبديد ظلماتٍ جوّانيّةٍ رهيبة.

إلى هذين النصّين الأساسيّين، يضمّ هذا الكتاب نصوصاً أخرى لها أهميّتها في المجالات المذكورة. من بين المتابعات الطويلة الأربع التي كرّسها بودلير لمعارض جماعيّة، اختير النصّان الموسّعان اللّذان يجمع النقّاد على كونهما أهمّ ما كتب الشاعر في هذا المضمار. الأوّل خصّ به المعرض الدوليّ الذي أقيم في باريس في 1855 وجمع جناحه للفنون التشكيليّة كوكبة من كبار الفنّانين الفرنسيّين وغير الفرنسيّين. والثاني مخصّص للمعرض الجماعيّ الفرنسيّ للعام 1859. بأناة وشجاعة وتعاطف كبير أو سخرية حادّة حسبَ ما يقتضيه المقام، يتوقّف بودلير عند أكثر الأعمال والاتّجاهات شيوعاً يومذاك، ولا يحرم نفسه وقارئه من الإبانة عن تهافتِ ما يبدو له منها متكلّفاً أو متحذلقاً، إذ الحذلقة والأسلوب الفارغ والمتنطّع بالأفكار الجوفاء، لا بل حتّى إخضاع الفنّ إلى منطلقات فكريّة بدل إطلاق العنان لمخيّلة الفنّان، هي المغالطات التي يصبّ عليها بودلير جام غضبه في غير موضع. ويُروى أنّه استعار من المصوّر الفوتوغرافيّ نادار هذا التعبير الذي لطالما استخدمه في السّخرية من المتحذلقين، يسمّيهم «أصحاب العقول الحادّة» (les esprits pointus)، ويمكن القول «أصحاب العقول الذّلقة» كما نقول عن شخصٍ إنّه ذلِق اللّسان.

تبدو دراستاه هاتان كمثْلِ تمهيد لدراسته الكبرى الآنفة الذكر رسّام الحياة الحديثة. فيهما يتوقّف عند مختلف التيّارات والميول السّائدة في زمنه، ويدرس علاقة الفنّ بالتاريخ والدِّين ولعب المخيّلة وقدرة الوهم أو الفنطازيّة، ويعرب، كما أسلفنا، عن تحفّظاته إزاء التصوير الفوتوغرافيّ وإمكان اعتباره فنّاً، ويقدّم تصوّرات نافذة لرسم البورتريه أو الصورة الشخصيّة ولفنَّي النّحت ورسم المَناظر.

وأخيراً يضيف الكتاب ثلاث مقالات وجيزة تشير كلّ منها إلى جانب مهمّ من اهتمامات بودلير. في مقالة عنوانها «الفنّ الفسلفيّ» يعارض تعليم الفنّ السّائد في زمنه واستغلال الفنّ لإيصال تعاليم فكريّة أو أخلاقيّة. وفي النصّ الثاني يواكب عودة فنّ الحفْر بالحَمض بعد احتجابه النسبيّ لصالح شقيقه فنّ الحفر بالمحْفر أو الإزميل بين بدايات القرن التاسع عشر ومنتصفه. وكما في كلّ مقالاته يعرب عن إحاطة بالجانب الفنّيّ من العمل أو التيّار المدروس وبجانب الصنعة فيه ولا

يكتفي بمعاينات برّانيّة أو انطباعات ذاتيّة. أمّا النصّ الثالث فهو رسالة إلى صديقه الرسّام إدوار مانيه، أحد روّاد الانطباعيّة القادمين. وعلى وجازتها تكشف الرّسالة عن ملمح مهمّ في شخصيّة الشاعر وسلوكه. فهو يأخذ بيد الصديق المأزوم، الذي ألفى نفسه في مواجهة نقّاد متعسّفين وجمهور جاحد، وكذلك في مواجهة شكوكه هو نفسه وثبوط عزيمته. إنّه إذا جاز القول بُعد إخائيّ وتربويّ مقيم في قلب الصداقة، به يمكّن الشّاعر مُحاوِرَه من الارتقاء بنفسه والإيمان بفنّه ويشير له إلى أفضل ما فيه.

ينبغي التنويه أيضاً بهذه الحقيقة أو المعاينة الأساسيّة: فلئن كان بودلير يتعفّف على الدوام من أن يخوض تجربة النقد التشكيليّ بأدوات الشاعر ولغته وحدها، فإنّ النقّاد أشاروا عن حقّ إلى كون بودلير الشاعر وبودلير ناقد الفنّ يلتقيان في مواضع أو مستويات عديدة. إنّ هناك أوّلاً هذا الشغف الدّائم بالصّوَر، لفظية كانت أو مرسومة. هذا ما يتضّح في شعر بودلير ونثره، كما نقرأ في مذكّراته الوجيزة المعنوَنة **قلبي عارياً** *Mon cœur mis à nu*: «إنّ امتداح محبّة الصّوَر هو شغفي الكبير والأوحد والأوّل». ومن بين أهمّ وجوه التطابق أو المواءمة بين منظور بودلير الفنّيّ وفنّه الشعريّ ينبغي الإشارة إلى إبرازه أهميّة المسخيّ والشّائه والمعتم، كما في قصيدته الشهيرة **جيفة،** التي بها خرج على قواعد الإستطيقا الأكاديميّة والذوق السّائد في الشعر، هذا الخروج الذي يدعو إليه الرّسّامين منذ بداية هذا الكتاب. كما يمكن أخيراً الإشارة إلى أهمّية اللّمح الفوريّ لتجليّات اللّحظة ولتكافل العابر والأبديّ أو السرمديّ عنده. هذه السّرعة في اللّمح والإنجاز التي يمتدحها عند أوجين دولاكروا، وخصوصاً عند كونستانتان غي، وكان أفتى من دولاكروا عمراً وفنّاً، وإن لم تكُ له مقدرته في الرّسم، وهو لم يُعرَف رسّاماً بالزّيت أصلاً، نقول إنّ هذه السرّعة وهذه البراعة في «القنص» هما أوّل ما يواجهنا في قصائد عديدة لبودلير. نذكر منها، على سبيل المثال، قصيدته الشهيرة «إلى مارّة»، التي ترينا احتفاءه بالعابر وكذلك إدراكه لخطورته. فيها يصف امرأة تمرّ أمامه فيما هو جالسٌ في مشرب، ويرى فيها اجتماع «الرقّة الفاتنة والمتعة المُفنِية». ويروح يتساءل: « كانت تلك ومضةً... ثمّ أقبل اللّيل! يا فتنةً عابرةً/ جعلتْني نظرةٌ منها أولدُ من جديد/ ألن أراك ثانيةً إلّا في أبد الآباد؟».

بين الفنّ والشعر، ومهما اختلفت التعابير والأدوات، كان بودلير يرى جملة وشائج عميقة. فكلاهما ابن للعصر، وكلاهما ثمرة إنصات عميق لنبض الحياة، لا على شاكلة الرسّام الواقعيّ أو شاعر الإنشاد السّهل، بل من خلال العمل على التقاطِ أخفى التجليّات والقبض على المتغيّرات

الضئيلة التي لا تكاد تُلمح والتي يخطئ الكثيرون تقييمها مع أنّه فيها يكمن ما هو أكثر جوهريّة. هذا ما أكّد عليه، بين آخرين، فالتر بنيامين إذ كتب في عمله بودلير *Baudelaire*، مستحضراً كآبة صاحب **سويداء باريس** *Le Spleen de Paris*: «عندما نكون فرائس للسويداء لا يسعنا تجنيد شيء آخر سوى الجديد، الذي يشكّل تشغيله المهمّة الحقيقيّة للبطل الحديث. تكمن فرادة شعر بودلير في كونه يُدرج فيه حقّاً مثال البطولة في الحياة الحديثة. قصائده مهامّ أدّاها باكتمال، فحتّى كآبته وفتوره هما بطوليّان». والحال أنّ الشغف بالجديد المبتكَر لمواجهة نوبات الحرن المزمن، وهو ما يشكّل جوهر بطولة الإنسان الحديث، إنّما يشكّل النابض الأساس في الدراسة المكرّسة ههنا لرصد عوالم رسّام الحياة الحديثة، والتي تجد تتمّات باهرة لها في ما كتبه بودلير، هنا أيضاً، عن مختلف المعارض الفردية والجماعيّة، وخصوصاً عن دولاكروا، سيرته وآثاره.

محرّر السلسلة

كاظم جهاد

هذا الكتاب

لدى ترجمة هذا النصوص المنتخبة من أهمّ ما كتب بودلير في الفنون التشكيليّة استأنسنا بالطبعة التي حقّقها الناقد الفنّيّ ومؤرّخ الفنون التشكيليّة الفرنسيّ ميشل دراغيه Michel Draguet وصدرت في منشورات فلاماريون Flammarion بباريس في 1998 تحت عنوان **ما وراء الرومنطيقيّة ـ مقالات في الفنّ** *Au-delà du romantisme, Écrits sur l'art*. وإلى هذه الطّبعة نشير في الحواشي التي نستلهمها منها، أمّا الحواشي البسيطة عن سِيَر الفنّانين فقد استُقِيَت ممّا هو مذكور عنهم في مختلف المعاجم الفنيّة الورقيّة والإلكترونيّة.

المحرّر

القسم الأوّل

ترجمته
أمّ الزين بنشيخة المسكيني

راجع الترجمة ونقّحها
كاظم جهاد

المعرض الدوليّ للعام 1855

الفنون الجميلة[1]

-1-

منهج نقديّ.

في فكرة التقدّم الحديثة مطبّقةً على الفنون الجميلة.

في نقل الطاقة الحيويّة

قَلِيلَةٌ هي المشاغل التي تُضارع في الأهمية والإثارة والامتلاء بالمفاجآت والإلهام المقارنةَ بين الأمم ومنتجاتها الخاصة في نظر الناقد، أي في نظرِ حالمٍ منصرفٍ عقلُه إلى التعميم بقدر انصرافه إلى البحث في دقائق الأمور؛ أو بالأحرى، ناقدٍ منصرفٍ عقلُه إلى فكرة النظام والمراتبيّة الكونيّة. وحينما أقول مراتبيّة كونيّة، فأنا لا أريد إثبات سُموّ أمّة على أمّة أخرى. فمعَ أنّ ثمّة في الطبيعة نباتات متفاوتة في قداستها، وأشكالاً متفاوتة في روحانيّتها، وحيوانات متباينة في طُهرها، ومعَ أنّ من المشروع، بإيعازٍ ووحيٍ من التماثل الكونيّ الشاسع، أن نستنتج أنّ بعض الأمم -هذه الحيوانات الوافرة العدد التي تتلاءم منظوماتها العضويّة وأوساطَ عيشها- قد هيّأتها العناية الإلهية وهذّبتها من أجل غاية محدّدة متباينة السموّ، غاية يتفاوت قربها من السماء، فإنّي مع ذلك لا أريد ههنا أن أفعل أيّ شيء آخر غير إثباتِ **تكافؤِ** منفعتها في **نظر مَن** لا يحدّه حدّ، والنجدة الإعجازيّة التي يهبها بعضها إلى بعضٍ داخلَ تناسق الكون.

إنّ قارئاً أَلِفَ بعض الألفة هذه التأمّلات الواسعة، وذلك بفضل وحدته أكثر ممّا بفضل الكتب، بوسعه أن يتكهّن سلفاً بما أرمي إليه. وحتّى أقطع الطريق أمام كلّ مداورة في الكلام وأمام كلّ تردّدات الأسلوب عن طريقِ سؤالٍ يكاد يضاهي صيغة مسكوكة، فإنّي أطلب من كلّ امرئ ذي

نيّة حسنة، شريطة أن يكون قد فكّر قليلاً وسافر قليلاً: ما الذي سيفعل وماذا سيقول واحدٌ من أمثال فينكلمان[2] في حقبتنا الحديثة (وبلادنا بأمثاله ممتلئة، والأمّة بِه تزخر، والكسولون بِه مولعون)، ماذا سيقول إزاء مُنتَج صينيّ، مُنتَج غريب وعجيب، مفتول في شكله، كثيف في لونه، ورهيف إلى حدّ إصابتنا بالإغماء؟ ومع ذلك فهو عيّنة من عيّنات الجمال الكونيّ؛ لكن ينبغي، من أجل أن يتمّ فهمه، أن يُجريَ الناقد أو المتفرّج تحوّلاً في ذاته هو ضرب من اللّغز، وأن يتعلّم من لدُن نفسه، بواسطة ظاهرة الإرادة الفاعلة في المخيّلة، كيف يشارك ضمن هذا الوسط الذي أنجب هذا الإزهار الغريب. قلّة هم الذين يملكون -بالتمام- هذه الهبة الرّبّانيّة، هبة الكوسموبوليتيّة[3]؛ لكن من شأن الجميع أن يكتسبوها بدرجات متفاوتة. وإنّ أكثرهم موهبة في هذا الشأن إنّما هم أولئك الرحّالة المتوحّدون الذين عاشوا طيلة سنوات في عمق الغابات، وفي قلب المروج المثيرة للدوار، دون صاحبٍ غير البندقية، متأمّلين، مشرِّحين، وممارسين الكتابة؛ هناك حيث لم يقم أيّ حجاب مدرسيّ ولا أيّة مفارقة جامعية ولا أيّة يوتوبيا تربويّة عائقاً بينهم وبين الحقيقة المعقّدة. إنّهم لَعالِمُون بالعلاقة الضرورية، العجيبة الخالدة، بين الشكل والوظيفة. هؤلاء لا يَنتقدون، بل يتأمّلون ويبحثون.

لو حدث أن أدعو، بدلاً من واحدٍ من دعاة التربية، إنساناً عاديّاً، إنساناً ذا عقل، وأنقله إلى صقْعٍ بعيدٍ، فإنّي على يقينٍ من أنّه، مهما تكن دهشة نزوله فيه دهشة عظيمة، ومع أنّ تأقلمه معه سيكون طويلاً وشاقّاً إلى حدّ ما، أقول إنّي على يقين من أنّه سيكون له عاجلاً أو آجلاً ألفةٌ بالمكان حيويّةٌ إلى حدّ كبير، ثاقبة بحيث تخلق فيه عالماً جديداً من الأفكار، عالماً سوف يكون جزءاً لا يتجزّأ من نفسه، وسيصاحبه على شكل ذكريات إلى يوم موته. إنّ هذا الشكل من الأبنية الذي يتعارض مع عينه الأكاديمية (وكلّ شعب هو أكاديميّ حينما يحكم على الآخرين، وكلّ شعب هو بربريّ حينما يُحكَم عليه)، وهذه النباتات المحيِّرة لذاكرته المشحونة بالذكريات التي تتّصل بموطنه الأوّل، وهؤلاء النساء والرجال الذين لا تهتزّ عضلاتهم وفق الطابع الكلاسيكيّ لبلاده، والذين لا تحتكم خطواتهم إلى الإيقاع المألوف لديه، ولا تستجيب نظراتهم إلى نفس الجاذبية، وهذه الروائح التي لم تعد روائح مخدع الأمّ، وهذه الأزهار العجيبة التي تخترق ألوانها العين على نحو مستبدّ، في الوقت الذي يُداعب فيه شكلُها النظَر، وهذه الثمار التي تخدع الحواسّ وتزعزعها، وتُلهم حلْقه مذاقاتٍ تنتمي إلى حاسّة الشمّ، إنّ كُلّ عالم التناغمات الجديدة هذه سيحلّ فيه رويداً رويداً، ويخترقه بأناة، كما يفعل بُخارُ حمّامٍ معطّر. إنّ كلّ هذه الحيويّة المجهولة ستُضاف إلى حيويّته الخاصّة؛ وستثْري بعضُ آلاف الأفكار والإحساسات مُعجمَه الذي هو معجم إنسانٍ فانٍ، لا بل إنّ بوسعه وهو

يتجاوز الحدّ ويتحوّل من العدل إلى التمرّد، أن يفعل مثلما فعل السّيكامبريّ[4] المعتنق ديانةً جديدةً، أي أن يحرق ما كان يعبده، وأن يعبد ما كان قد حرقه.

وإنّي لأُكرّرُ سؤالي من جديد: ما سيقول، وما سيكتب، إزاء هذه الظواهر الغريبة، أحدُ أولئك الأساتذة المحدَثين المحلّفين في شؤون الإستطيقا (عِلم الجمال)، مثلما يسمّيهم هنري هاينه[5]، هذا العقل الجذّاب، الذي كان بوسعه أن يصير عبقريّاً لو أنّه انصرف أكثر نحو ما هو إلهيّ؟ إنّ الأبله المنخدع بعقيدة الجمال سيسقط في الهُراء بلا ريب، وبوصفه سجيناً لعَمَاءِ قلعةِ نسقه، سيكفر بالحياة وبالطبيعة، وسيقنعه تعصّبه اليوناني أو الإيطالي أو الباريسي بأن يمنع على هذا الشعب الوقح [الذي هو بصدد زيارته] أن يتمّتع ويحلم ويفكّر انطلاقاً من أساليب أخرى غير أساليبه الخاصّة. عِلم ملطّخ بالحبر، ذوق هجين، وأكثر بربريّة من البرابرة، ذوق نسي لون السماء وشكل النباتات وحركة الحيوان ورائحته؛ [عِلمٌ] حامِلُه أصابعُه متوتّرة ويشلّها اليراع، حتّى أنّها لم يعد بوسعها الجري بسرعةٍ على لوحة المفاتيح الواسعة للتّوافقات[6].

لقد حاولت، غير مرّة، مثل جميع أصدقائي، أن أنغلق داخل نسقٍ système كي أمارس الوعظ من داخله بيُسر. غير أنّ النّسق إنّما هو ضرب من لعنة تدفع بنا دوماً إلى الارتداد؛ إذ ينبغي علينا دوماً أن نخترع نسقاً آخر، وهذه المشقّة إنّما هي عقاب شديد. ولقد كان نسقي جميلاً دوماً، وَسيعاً فسيحاً مريحاً نظيفاً وأسِيلاً بخاصّة، أو هو على الأقلّ كان يبدو لي كذلك. ودائماً كان منتَجٌ عفويٌّ وغير منتظرٍ من منتجات الحيويّة الكونيّة يأتي لتكذيب عِلميَ الصبيانيّ البالي، ذلك الابن البائس لليوتوبيا. عبثاً حاولتُ أن أنقل أو أوسّع المقياس، كان دوماً مقياساً متأخّراً عن الإنسان الكونيّ، وكان يركض بلا كلل ولا ملل وراء الجميل المتعدّد الأشكال والمتعدّد الألوان الذي يسري داخل اللوالب اللامتناهية للحياة. ولمّا كنتُ محكوماً عليّ هكذا بلا انقطاع بخزيِ تحوّلٍ للفكرِ جديدٍ، فقد اتّخذت موقفاً حاسماً. فللإفلات من فظاعة الردّات الفلسفية [المتكرّرة] هذه، استسلمتُ بكلّ كبرياء إلى التواضع: لقد اكتفيت بالإحساس، وصرت أبحث عن ملاذٍ لي داخل السذاجة المعصومة من الخطأ. وإنّي لأعتذر بكلّ تواضع لكلّ العقول الأكاديمية من كلّ نوع، تلك التي تسكن مختلف محترفات مصنعنا الفنّيّ. فهناك وجد وعيي الفلسفيّ راحته؛ وإنّه لَبوسعي على الأقلّ أن أؤكّد، بقدر ما يستطيع المرء أن يكون مسؤولاً عن فضائله، أنّ فكري إنّما يتمتّع الآن بأكبر قدر من الحياد.

يُدرك الجميع دونما مشقّة أنّه لو كان المكلّفون بالتعبير عن الجمال يخضعون إلى قواعد الأساتذة المحلّفين، فإنّ الجمال نفسه سيندثر من الأرض، ما دامت كلّ الأنماط وكلّ الأفكار وكلّ الأحاسيس ستختلط ضمن وحدة واحدة، واسعة ونمطيّة وغير شخصيّة، شاسعة كالسأم والعدم. كما سيمّحي التنوّع، بما هو الشرط الأساسيّ للحياة نفسها. ومن الصائب القول إنّه، ضمن المنتجات المختلفة للفنّ، ثمّة شيء جديد دوماً يفلت إلى الأبد من القاعدة ومن التحليلات المدرسيّة! إنّ الدهشة، وهي لَعمري من أعظم المُتع الناتجة عن الفنّ وعن الأدب، إنّما تعود إلى هذا التنوّع ذاته للأنماط وللأحاسيس. وإنّ **الأستاذ- المحلّف**، الذي هو نوع من الطاغية-المستبدّ، لَيذكّرني دوماً بالملحد الذي يضع نفسه في مقام الربّ.

سأتوغّل عميقاً في هذا الأمر، وتعساً للسفسطائيين الفخورين جدّاً، الذين يستقون علومهم من الكتب، ومهما تكن فكرتي دقيقة وعصيّة عن التعبير، فإنّني لن أيأس من النجاح في التعبير عنها. **إنّما الجمال هو دوماً شأن عجيب**. وأنا لا أقصد هنا أنّ الجمال يكون عجيباً على نحو إراديّ، أي عجيباً على نحو بارد، لأنّه في مثل هذه الحالة سيكون مسخاً خارجاً عن مسارات الحياة. إنّيَ لقائلٌ إنّ الجمال يتضمّن دوماً قليلاً من العجب، أي عجب ساذج، غير مقصود وغير واعٍ، وإنّ العجب هو الذي يجعل منه جميلاً على نحو خاصّ تماماً. وإنّ هذا ليشكّل علامة تسجيله، وهو خاصّيته. اقلبوا القضيّة الآن، واعملوا على تصوّر **جمال مبتذل!** والحال، كيف يمكن لهذا الشيء العجيب، الضروريّ وغير القابل للاختزال والمتنوّع إلى ما لانهاية، والمرتبط بالأوساط والمناخات والأخلاق وطبيعة المجموعة الإثنيّة، وبالدّين ومزاج الفنّان، أقول كيف يمكنه أن يكون محكوماً أبداً ومعدَّلاً ومقوّماً بواسطة قواعد طوباويّة تمّ تصوّرها داخل معبد علميّ ما داخل الكوكب، وذلك دون أن يترتّب على الأمر خطر موت الفنّ ذاته؟ إنّ هذا الكمّ من العجب العجاب الذي يمثّل ويحدّد الفردية التي من دونها ما من جمال ممكن، إنّما يلعب في الفنّ (ولتغفر لي دقّةُ هذه المقارنة ابتذالها) دور الذّوق أو توابل الأطباق؛ فالأطباق، بغضّ النّظر عن منفعتها أو عن كمّية المادّة المغذّية التي تتضمّنها، لا تختلف بعضها عن بعضٍ إلّا **بالفكرة** التي توحي بها إلى اللّسان.

سوف ألتزم إذن، ضمن هذا التحليل التقريظيّ لهذا المعرض الجميل، المتنوّع جدّاً بعناصره، والمقلق جدّاً بتنوّعه، والمربك جدّاً لدعاة التربية، بالتخلّص من كلّ أنواع الحذلقة. آخرون غيري، عديدون، سيتكلّمون برطانة الورشات للتألّق على حساب الفنّانين. إنّ التبحّر في العلم لَيبدو لي في حالات كثيرة أمراً صبيانياً وقليل البرهان بطبعه. سيكون من اليسير عليّ جدّاً أن أتكلّم بمهارة عن

الألحان المتماثلة أو المتوازنة، وعن اعتدال النغمات، واللمسة اللّونية الحادّة واللمسة المنخفضة، إلخ... يا للعُجب! إنّي لأفضّل أن أتكلّم باسم الشعور والأخلاق والمتعة. وانّي لَأتمنّى أن يعتبر بعض العلماء المجرّدين من كلّ تحذلقٍ، **جهلي** هذا ضرباً من الذوق الحسن.

يُحكى أنّ بلزاك[7] (ومَن لن ينصت باحترامٍ إلى كلّ المُلَح العائدة إلى هذه الموهبة العظيمة، مهما يكن من ضآلة شأنِ هذه المُلَح؟) ألفى نفسه ذات يوم أمام لوحة جميلة، هي لوحة شتاء، سوداويّة تماماً ومترعة بالصقيع، يتناثر عليها عدد من الأكواخ وفلاّحون هزيلون. وبعدما تأمّلَ بيتاً صغيراً يصّاعد منه دخان نحيف، هتف قائلاً: «لله ما أجمله! لكن ما يفعلون داخل هذا الكوخ؟ فيم يفكّرون؟ وما هي همومهم؟ هل كان الحصاد وفيراً هذا العام؟ **إنّ لهم بلا ريب استحقاقات عليهم دفعُها**».

فليضحك من يرغب في الضحك من السيّد بلزاك، وإنّي لأجهل الرسّام الذي كان له شرف زعزعة هذا الروائيّ العظيم وبثّ التساؤلات والحيرة في نفسه، لكنّني أعتقد أنّه قد منحنا بذلك، عبر سذاجته المحبوبة، درساً في النقد ممتازاً. يحدث لي أحياناً أن أُعجب بلوحة فقط لأنّها تمنح عقلي قدراً من الأفكار ومن الرؤى.

إنّ فنّ الرسم هو استحضار، عملية سحرية (لو تسنّى لنا ههنا استشارة نفوس الأطفال!). وحينما يحضر الشخص المستحضَر أو الفكرة المبعوثة وينظران إلينا وجهاً لوجه، لن يكون لنا الحقّ -أو على الأقلّ سيكون الأمر في قمّة العبث- في أن نجادل في أمر القواعد الاستحضارية للساحر. إنّي لا أعرف مشكلاً أكثر بلبلةً للمتحذلقين والمتفلسفين من معرفة وفق أيّ قانون يستحضر الفنّانون الأكثر تعارضاً في مناهجهم نفس الأفكار ويحرّكون فينا مشاعر متماثلة.

ثمّة أيضاً خطأ شائع، أريد أن أحصّن نفسي ضدّه كما لو كنت سأحصّنها من الجحيم. أقصد فكرة التقدّم. إنّ هذا الفانوس المظلم، اختراع التفلسف الراهن، المُجاز بلا ضمانات لا من الطبيعة ولا من العناية الربّانية، هذا المصباح الحديث إنّما يُلقي بظلماته على كلّ موضوعات المعرفة، فالحرية قد أُغمي عليها، والعقاب قد اندثر. كلّ من أراد أن يبصر بوضوحٍ كان عليه أن يُطفئ أوّلاً هذا الفانوس الخادع. وإنّ هذه الفكرة المضحكة، التي أزهرت في الحقل الفاسد للغرور الحديث، قد قامت بإعفاء كلّ امرئ من واجبه، وخلّصت كلّ نفس من مسؤوليّتها، وحرمت الإرادة من كلّ الروابط التي يفرضها عليها حبُّ الجمال: وإذا ما دام هذا الجنون المحزن طويلاً، فستنام الشعوب

المعدومة الحيلة على وسادة القدر في سبات الهرم المهذار. إنّ هذا النوع من الغرور إنّما هو تشخيص لانحطاط جليّ تماماً.

فلتطلبوا من كلّ فرنسيّ أصيل يقرأ جريدته كلّ يوم في مقهاه الصغير، ما الذي يفهمه من التقدّم، وسيجيب حتماً أنّه يعني البخار والكهرباء والإضاءة بالغاز، وهي معجزات لم يعرفها الرومان، وأنّ هذه الاكتشافات تشهد تماماً على تفوّقنا على القدامى؛ وذلك لفرطِ ما تراكمَ من الظلمات داخل هذا الدماغ البائس، ولفرط ما تختلط عليه أشياء العالم الماديّ وأشياء العالم الروحانيّ على نحو غريب! هذا الإنسان التعيس من فرط ما عملَ على أمرَكتِه فلاسفته القائمون على شؤون الحيوانات وصناعيّوه إلى الحدّ الذي فقد فيه معنى الاختلافات التي تميّز العالمَين الفيزيائيّ والمعنويّ، الطبيعيّ والخارق للطبيعة.

إذا فهمت أمّة من الأمم اليوم المسألة الأخلاقية بمعنى أكثر دقّة ممّا كنّا نفهمه في القرن الماضي، لكان ثمّة تقدّمٌ، هذا أمر بيّن. وإذا أنتج فنّان ما هذا العام عملاً فنّياً يشهد على مزيد من العلم والقوّة التخييلية أكثر ممّا أظهره في السنة الماضية، فمن المؤكّد حينئذ أنّه قد حقّق تقدّماً. وإذا كانت الحاصلات الزراعية اليوم أجودَ وأنسب أثماناً ممّا كانت عليه بالأمس، فذاك سيعني ضمن النظام الماديّ تقدّماً لا تُداخلنا فيه خلجة شكٍّ. لكن، أتوسّل إليكم، أين يوجد ضامنٌ للتقدّم في الأيّام القادمة؟ ذلك أنّ أتباع فلاسفة البخار وعلب الكبريت الكيميائيّة يتصوّرون الأمر على هذا النحو: إنّ التقدّم لا يظهر لهم إلّا في شكل سلسلة لامتناهية. أين نعثر إذن على ذاك الضامن؟ إنّه لا يوجد، كما قلت، إلّا داخل سذاجتكم وغطرستكم.

سأترك جانباً مسألة معرفة ما إذا لم يكن التقدّم اللانهائيّ، بجعله الإنسانيةَ هشّة بمقدار المُتع الجديدة التي يقدّمها، سوى عذابها الأكثر لياقة والأكثر وحشية؛ وما إذا لم يكن هذا التقدّم، الذي يشتغل على شكلِ نفي عنيد لنفسه، نمطَ انتحار متجدّد على الدوام؛ وأخيراً إذا لم يكن، إذ هو معتقَلٌ في دائرةِ نارِ المنطق الإلهيّ، غير عقرب يلسع نفسه بواسطة ذنبه الفظيع، هذا الافتقار الأبديّ الذي يصنع خيبته الأبديّة؟

إنّ فكرة التقدّم، حينما ننقلها إلى مستوى المخيّلة (لقد كان ثمّة أُناس هم من الجرأة والهوس بالمنطق بحيث حاولوا القيام بذلك)، إنّما تنتصب في عبثية مريعة، بشاعة تصّاعد إلى حدّ الرعب. لم تعد الأطروحة بحاجة إلى إثبات. فالوقائع ملموسة جدّاً ومعروفة جدّاً. إنّها تزدري المغالطات

وتواجهها بكلّ رباطة جأش. ففي الميدان الشعريّ والفنّيّ نادراً ما يكون لكلّ ملهَمٍ رائد ما. فكلّ إزهار إنّما هو [هنا] إزهار عفويّ وفرديّ. هل كان سينيوريلي[8] أباً لميكيلانجيلو[9]؟ وهل كان بيرو[10] يرهص بولادة رفائيل[11]؟ إنّ الفنّان لا يولد إلّا من لدُن نفسه، وإنّه لا يعِد القرون القادمة بغير آثاره الخاصّة. فهو لايكفل غير نفسه. إنّه يموت بلا ذريّة. يموت بعد ما يكون **ملِك نفسه وكاهنها وسيّدها** في آنٍ معاً. وإنّه لضمن هذه الظواهر تجد القصيدة المشهورة والمدويّة لبيير لورو[12] تجسيدها الحقيقيّ.

وإنّ الأمر نفسه إنّما يُقال عن الأمم التي تمارس فنونَ الخيال بفرح وبنجاح. إنّ الثراء الراهن ليس مضموناً، إلّا لوقت قصير جدّاً، وا أسفاه! لقد انبثق الفجر قديماً من الشرق، ثمّ تسلّل الضوء باتّجاه الجنوب، وهو ينبجس الآن من الغرب. وإنّه لصحيحٌ أنّ فرنسا تبدو، بوضعيّتها المركزية في العالم المتقدّم، مدعوّة إلى استقبال كلّ المفاهيم والأشعار المحيطة بها، وإعادتها إلى الشعوب الأخرى معالَجة ومنحوتة على نحو عجيب. لكن ينبغي ألّا ننسى أبداً أنّ الأمم، بما هي كائنات جماعية شاسعة، إنّما تخضع إلى نفس القوانين التي يخضع لها الأفراد. إنّها كالطفولة، تصرخ وتتلعثم وتسمن ثمّ تكبر. وإنّها كالشباب والنضج، تنتج آثاراً حكيمة وجريئة. وإنّها كالشيخوخة تنام في ثراء مكتسب. وأحياناً يحدث أنّ المبدأ نفسه الذي صنع قوّتها ونموّها هو الذي يؤدّي إلى انحطاطها، خاصّة حينما يكون هذا المبدأ الذي تمّ إحياؤه قديماً بشهوانية غازية، قد صار بالنسبة إلى الأغلبية ضرباً من صيغة نمطيّة مكرورة. آنئذٍ، وكما بيّنت قبل قليل، تتنقّل الحيويّة، تذهب إلى زيارة أقاليم أخرى وشعوب أخرى؛ ولا ينبغي أن نعتقد أنّ الأخلاف يرثون تماماً الأسلاف، وأنّهم يأخذون عنهم مذهباً جاهزاً تماماً. ويحدث أحياناً (وقد حدث هذا في العصر الوسيط) أنّه، ما دام كلّ شيء قد ضاع، فكلّ شيء ينبغي القيام به من جديد.

إنّ من يزور المعرض الدوليّ بفكرة مسبقة للعثور في [جناح] إيطاليا على أطفال دا فنشي de Vinchi ورفائيل وميكيلانجيلو، وفي [جناح] ألمانيا على فكر ألبيرت دورر[13]، وفي [جناح] إسبانيا على روح ثورباران[14] وبيلاسكيث[15] إنّما يهيّئ نفسه لدهشة لا جدوى منها. إنّني لا أملك لا الوقت ولا العلم الكافي ربّما من أجل البحث عن القوانين التي تنقل الحيويّة الفنّية، ولماذا تُصاب الأمم بالفقر طوراً لزمن وطوراً آخر على الدوام؛ لكنّني أكتفي بمعاينة واقعة شديدة التواتر في

التاريخ. إنّنا نعيش في قرن ينبغي أن نكرّر فيه بعض الأشياء المبتذلة، في قرن متكبّر يعتقد أنّه أعلى من كلّ التجارب العاثرة التي عاشتها اليونان وروما.

* * *

إنّ معرض الرسّامين الإنكليز جميل جدّاً، فائق الجمال على نحو فريد، وحقيق بدراسة مطوّلة ومتأنية. أريد أن أبدأ بتمجيد جيراننا، هذا الشعب الثريّ على نحو رائع بالشعراء والرواة، شعب شكسبير[16] وكراب[17] وبايرون[18]، شعب ماتورين[19] وغودوين[20]؛ ورينولدز[21]، وهوغارث[22] وغينزبورغ[23]. لكنّني أريد أن أتفحّصهم أكثر، وعذري في هذا ممتاز؛ ذلك أنّي أؤجّل، بضرب من الأدب المتطرّف، هذا العمل الذي هو على غاية من المتعة. إنّي إنّما أرجِئُ ذلك كي أعمل جيّداً.

سأبدأ إذن بمهمّة أكثر يسراً: سأدرس في عجالةٍ أهمّ معلّمي المدرسة الفرنسية، وأحلّل عناصر التقدّم وخمائر الإفلاس التي تحتويها.

-2-
آنْغر[24]

إنّ هذا المعرض الفرنسي هو في نفس الوقت كبير الامتداد ومكوّن عموماً من أعمال معروفة على نحو واسع، وسبق أن ابتذلها الفضول الباريسي بما فيه الكفاية، وذلك إلى درجة ينبغي معها أن يبحث النقد عن كيفية الولوج الحميم إلى مزاج كلّ فنّان وإلى الدوافع التي تجعله يمارس إبداعه، بدلَ أن يقوم، أي النقد، بتحليل كلّ عملٍ وسرْد محتوياته بالتفصيل.

حينما استوى دافيد[25]، هذا النجم البارد، وغيران[26] وجيروديه[27]، وريثاه التاريخيّان، وهم جميعاً يلخّصون ما هو جوهريّ في فئتهم، نقول عندما استووا في أفق الفنّ، فإنّ ثورة كبرى قد حدثت. ودون أن نحلّل الهدف الذي كانوا يتّبعون، ودون أن نتحقّق من شرعيّته، ودون أن نتفحّص إن لم يكونوا قد تجاوزوه، لنلاحظْ فقط أنّه كان لديهم هدف، هدف عظيم للردّ على ضرب من الطيش حيويّ للغاية ومحبوب للغاية، طيش لا أريد البتّة لا تثمينه ولا توصيفه؛ وأنّ هذا الهدف إنّما سعوا إليه بدأبٍ، وأنّهم ساروا بهديٍ من شمسهم الاصطناعيّة بكلّ ثبات، وبقرار وانسجام جديرَين

برجال حزب حقيقيّين. وحينما لانت الفكرة الحادّة وصارت فكرة مداعِبة تحت ريشة غرو[28]، فإنّها قد ضاعت سلفاً.

وإنّي لأذكر جيّداً التوقير الكبير الذي كان يحيط في زمن طفولتنا بكلّ هذه القامات، الخارقة دون أن تريد، أي كلّ هذه الأطياف الأكاديمية. ولم أكن، أنا نفسي، لأستطيع أن أتأمّل دون ضربٍ من الرعب الدينيّ كلّ هذه الأشكال الشاذّة الهائلة والرخوة، كلّ هؤلاء **الرجال النّحاف المهيبين،** وكلّ هاته النساء ذوات العفّة المتزمّتة، الشهوانيّات بشكل كلاسيكيّ؛ أولاء ينقذون حياءهم في ظلّ سيوفهم العريقة في القِدَم، وهؤلاء وراء ملابس شفّافة بشكل متكلّف. إنّ كلّ هذا العالم، الخارج حقّاً عن الطبيعة، إنّما كان يَهيج أو بالأحرى يتموضع تحت نور مخضرّ هو كناية شاذّة عن الشمس الحقيقية. غير أنّ كلّ هؤلاء المعلّمين، ذوي الشهرة العظيمة قديماً، والمستهان بهم اليوم جدّاً، إنّما كان لهم الفضل الكبير، إنْ نحن تغاضينا عن أساليبهم وأنساقهم الغريبة، في إعادة الطابع الفرنسي إلى ذوق البطولة. وعلى كلّ حال، فإنّ هذا التأمّل الدائم للتاريخَين اليوناني والروماني لا بدّ أن يكون له تأثير رواقيّ منقذ، بيد أنّهم لم يكونوا دوماً يونانيّين ورومانّيين بقدر ما أرادوا إظهار ذلك. لكن صحيح أنّ دافيد لم ينفكّ عن أن يكون بطولياً، دافيد الصلب، والملهِم المستبدّ. أمّا غيران وجيروديه فليس من العسير أن نكتشف لديهما بعض البذور المفسدة الخفيفة، وبعض العلامات الحزينة والممتعة للرومنطيقيّة القادمة، وهما كانا فعلاً على انشغال شديد، مثل نبيّ الحركة [دافيد نفسه]، بروح الميلودراما. أفلا تبدو لكم لوحة **ديدون** Didon [29] هذه بهندامها النفيس جدّاً والمسرحيّ جدّاً، المتمدّدة في خمولٍ تحت أشعّةِ شمسٍ غاربة، مثل امرأة كيروليّة بأعصاب متوتّرة، ألا تبدو لكم أكثر قرابةً مع أولى رؤى شاتوبريان[30] منها مع تصوّرات فرجيل[31]، وأنّ عينيها النديّتين، الغارقتين في أبخرة المحفورات الرومنطيقيّة، تكاد تعلن عن بعض باريسيّات بلزاك؟ إنّ **أتالا** Atala جيروديه[32] هي، مهما يكن اعتقاد بعض المستهزئين الذين سيكونون عمّا قريب قد أصبحوا شيوخاً، هي دراما أرقى بكثير من جملة الحماقات الحديثة غير القابلة للتسمية.

لكنّنا اليوم إزاء رجل ذي شهرة تطبق الآفاق وهو ما لاجدال فيه، وآثاره هي من العسر بحيث لا يتسنّى فهمها ولا تفسيرها. لقد تجرّأت قبل قليل، بخصوص هؤلاء الرسّامين المشهورين البؤساء، على النطق بعبارة **الأشكال الشاذّة** *hétéroclites*، وذلك بغير احترام. ليس بوسعنا إذن أن نعتبر غير لائق أن نقول، لتفسير إحساسِ بعض الأمزجة الفنّية لدى احتكاكها بآثار السيّد آنغر، إنّ

هؤلاء الرسّامين إنّما يشعرون أنّهم إزاء ضرب من **الشذوذ** أو **التلفيق** هو أشدّ غموضاً وتعقيداً من شذوذ معلّمي المدرسة الجمهورية والإمبراطورية الذي كان قد شكّل منطلَقاً له.

قبل الدخول في الموضوع بشكل حاسم، أُصِرّ على معاينة انطباع أوّل خامرَ الكثير من الأشخاص، وهم سيتذكّرونه بلا ريب كلّما دخلوا المحراب الخاصّ بآثار السيّد آنغر. إنّ مثْل هذا الانطباع، الذي يصعب وصفه، والذي يقوم على نسَب غير مألوفة من القلق والملل والخوف، إنّما يُذكّرنا عموماً، وعلى نحو لا إراديّ، بأشكال الخوَر التي تتسبّب بها ندرة الهواء، أو أجواء مختبر كيميائيّ، أو تحدث بسبب الوعي بوجودنا في وسط وهميّ، أو بالأحرى وسط يحاكي ما هو وهميّ، أو جمهرة آليّة تشوّش حواسّنا بغرابتها المرئيّة جدّاً والملموسة جدّاً. لم يعد الأمر يتعلّق ههنا البتّة بذاك الاحترام الطفوليّ الذي تكلّمت عنه قبل قليل، ذاك الذي يتملّكنا إزاء **السّابينيّات** *Les Sabines*[33] أو أمام لوحة **مارا** *Marat*[34] داخل حوض استحمامه، أو إزاء **الطوفان** *Le Déluge*[35] أو لوحة **بروتس** *Brutus*[36] الميلودراميّة. صحيح أنّه إحساس ينمّ عن قدرة -ما يدعو إلى إنكار اقتدار آنغر؟- لكنّه من مستوىً ضعيف، وشبه مرَضيّ. يكاد يكون إحساساً سلبيّاً، إن أمكن قول ذلك. وفي الواقع، ينبغي أن نعترف على الفور بأنّ هذا الرسّام المشهور، والثوريّ على طريقته، له مزايا جمّة، بل إنّ له من الفتنة التي لا مجال للتشكيك فيها، والتي سأحلّل فيما بعد مصدرها، ما سيصبح معه من السخف ألّا نعاين هنا نقصاً ما وحرماناً وتقليلاً من عمل الملَكات الروحيّة. إنّ المخيّلة التي تدعم هؤلاء المعلّمين الكبار، الضائعين في تمارينهم الأكاديميّة، تِلكُم المخيّلة، سيّدة الملَكات هذه، قد اندثرت.

كلّما كبرَ الخيال كثرت الحركة. لن أدفع بقلّة الاحترام وبالنيّة السيّئة إلى حدّ القول إنّ لدى السيّد آنغر ضرباً من الاستقالة، ذلك أنّي متكهّن بطبعه بما فيه الكفاية لأعتقد بالأحرى بأنّ الأمر يتعلّق من جهته بقربان بطوليّ، بتضحية على مذبح الملَكات التي يعتبرها بصدقٍ أضخمَ الملَكات وأهمّها.

وفي ذلك إنّما هو يقترب، مهما يكن من عُظم هذه المفارقة، من رسّام شابّ اتّخذت بداياته الملحوظة حديثاً ملامح التمرّد. والسيّد كوربيه[37] هو أيضاً صانع قويّ، وإرادة متوحّشة وذات أناة. وإنّ النتائج التي حصل عليها، والتي تبدو لبعض الأنفس أكثر فتنة من نتائج المعلّم الكبير للتقليد الرفائيليّ [يقصد آنغر]، وذلك على الأرجح بسبب الصلابة الخالصة لهذه النفوس وكلبيّتها المُحبّة،

أقول إنّ هذه النتائج لها، مثل هذه الأخيرة، خصلة عجيبة متمثّلة في كونها تُظهر روحاً متعصبّة وقاتلة للملَكات. إنّ السياسة والأدب يُنتجان هما أيضاً بعض هذه الأمزجة المتينة، وبعض هؤلاء المنتفضين، المناوئين للنزعة الخارقة للطبيعة، الذين لا شرعيّة لهم غير روح الارتداد النافعة أحياناً. والعناية الإلهيّة التي تقود شؤون الرسم تمنحهم متواطئين هم كلّ مَن أنهكَهم أو قمعَهم الفكر المضادّ المهيمِن. غير أنّ الفرق يكمن في أنّ التضحية البطولية التي يقدّمها السيّد آنغر على شرف تقليد الجمال الرفائيليّ وفكرته، يقوم بها السيّد كوربيه لصالح الطبيعة البرّانيّة، البسيطة والمباشرة. إنّهما، في حربهما على المخيلّة، إنّما يخضعان إلى دوافع مختلفة؛ وإنّ شكلين من التعصّب المتضادّين إنّما يقودانهما إلى نفس القربان.

والآن، ومن أجل استئناف المجرى المنتظم لتحليلنا، ما هو هدف السيّد آنغر؟ لا يتعلّق الأمر، يقيناً، بترجمة للمشاعر والأهواء، ومتغيّرات هذه الأهواء والمشاعر، كما أنّ الأمر لا يتعلّق بكبار المشاهد التاريخية (إنّ لوحة **القدّيس سمفوريان** *Saint Symphorien*[38]، التي فرض عليها الفنّان أسلوباً إيطاليّاً إلى حدّ تكديس الأشكال، لا تُظهر، بالرغم من كلّ مفاتنها الإيطاليّة هذه، جلالة الضحيّة المسيحيّة، ولا الطابع البهيميّ المتوحّش واللامبالي للوثنيّين المحافظين). عمّ يبحث إذن، وبمَ يحلم السيّد آنغر؟ ما الذي جاء ليقوله إلى هذا العالم؟ أيَّ ملحق جديد يضيف إلى إنجيل فنّ الرسم؟

إنّني لا أتردّد في الاعتقاد أنّ مثله الأعلى، الذي نصفه عافية ونصفه هدوء، يكاد يكون قريباً من اللامبالاة، شيئاً مماثلاً للمثل الأعلى القديم، الذي أضاف له أشكال الغرابة والمماحكة الخاصّة بالفنّ الحديث. إنّ هذا التزاوج هو الذي يمنح أحياناً أعماله فتنتها العجيبة. وإنّ السيّد آنغر، بوصفه مأخوذاً على هذا النحو بمثلٍ أعلى يمزج، في ضرب من الزنا المُغضِب، صلابة رفائيل الهادئة بأبحاث العاشقة الصغيرة، كان عليه أن ينجح بخاصّة في فنّ البورتريهات [أو الصّوَر الشخصيّة]. وإنّه في مثل هذا النوع قد وجد بالفعل أكبر نجاحاته وأكثرها شرعيّة. غير أنّه ليس من هؤلاء الرسّامين الحاليّين، ولا هو أحد هؤلاء الصنّاع المبتذلين للبورتريهات الذين يمكن لأيٍّ من العوامّ أن يقصدهم، بصرّة ماله في يديه، طلباً لاستنساخ شخصه غير اللائق. لا بل إنّ السيّد آنغر يختار «موديلاته»، وإنّه لَيجب الاعتراف بأنّه يختار، بحنكة بديعة، «الموديلات» الأقدر على إثبات موهبته: النساء الجميلات، والطبائع الغضّة، ومظاهر الصحّة الهادئة والمزهرة، هوَ ذا نصره وتِلكُمُ هي فرحتُه!

غير أنّ ههنا سؤالاً نوقش مائة مرّة، ومن الضروريّ دوماً العودة إليه. ما هي مزايا رسم السيّد آنغر؟ هل يتمتّع بجودة عالية؟ هل هو ذكيّ إطلاقاً؟ لسوف يفهمني كلّ مَن قارنوا بين أساليب رسم أهمّ المعلّمين إنْ أنا قلتُ إنّ رسم السيّد آنغر هو رسم رجُلٍ منهَج. إنّه يعتقد أنّ الطبيعة ينبغي أن تُصحَّح وأن تُحسَّن؛ وأنّ الخداع السعيد، والممتع، والمصمَّم من أجل لذّة العيون، ليس فقط حقّاً بل هو بالأحرى واجب. لقد شاع إلى حدّ الآن أنّ الطبيعة ينبغي أن تُؤوّل، وأن تُترجَم بجملتها وبكلّ المنطق الخاصّ بها؛ لكن داخل أعمال المعلّم الذي نحن بصدده ثمّة أغلب الأحيان غشّ، وحيلة، وعنف، وأحياناً خداع وعرقلة. هوَ ذا جيشٌ من أصابع مطوَّلة أحياناً على نحو متجانس في شكل مغازل، حيث الأطراف الضيّقة تقمع الأظافر، وحيث سيكون بوسع لافاتير[39]، إذ يتفحّص هذا الصدر العريض، وهذا الساعد المعضّل، وهذا المجموع الفحوليّ بقدرٍ ما، أن يحكم بأنّها ينبغي أن تكون في شكل مربّعات، علامة على فكر منصرف إلى المشاغل الذكورية، إلى التناظر وإلى انتظامات الفنّ. وها هي ذي أشكال دقيقة وأكتاف أنيقة فحسب، مرتبطة بأيادٍ قويّة جدّاً، وممتلئة بعافية من النمط الرفائيليّ. لكنّ رفائيل كان يحبّ الأيادي القويّة، ينبغي إذن أوّلاً أن يطيع المرء معلّمه وأن يثير إعجابه. هنا نجد سُرّة تتيه نحو الأضلع، وهناك نرى نهداً يتّجه نحو الإبط بأكثر ممّا يلزم. وفي موضع آخر نواجه أمراً أقلّ قابلية للغفران (ذلك أنّ مختلف هذه الخدع تملك عموماً عذراً مستساغاً بهذا القدر أو ذاك، وقابلاً للتكهّن بيُسر ضمن الذائقة غير المعتدلة للأسلوب)، إذ نرانا مرتبكين تماماً بساقٍ لا ندري كيف نصفها، نحيفة تماماً، بلا عضلات، وبلا أشكال، ودون مفصل في مأبضها (عنينا لوحته **جوبتير وأنتيوب** *Jupiter et Antiope*)[40].

ولنلاحظ أيضاً أنّ الرسّام متيّم بهذا الانشغال بالأسلوب الذي يكاد يكون مرَضياً، بحيث يمحو أحياناً الشخص المرسوم أو يقلّل من حجمه إلى حدّ يصبح فيه لامرئيّاً، آملاً بذلك أن يمنح قيمة أكثر للمحيط، هكذا بحيث أنّ هذه الأشكال تتّخذ صفة القالب ذي الشكل الصائب جدّاً، والمنتفخ بمادّة رخوة وغير حيّة، وغريبة عن المنظومة العضويّة البشريّة. ويحدث غير مرّة أن تقع العين على قطع فاتنة، على ما هو حيّ على نحو لا جدال فيه. غير أنّ هذه الفكرة الخبيثة تخترق آنئذٍ الفكرَ، ومفادها أنّ السيّد آنغر ليس هو من بحث عن الطبيعة، بل إنّ الطبيعة هي التي داهمت الرسّام، وأنّ هذه السيّدة الرفيعة والقويّة هي التي روّضته بقوامِها الذي لا يُقاوَم.

انطلاقاً من كلّ ما سبق سنفهم بلا عناءٍ أنّ السيّد آنغر يمكن اعتباره إنساناً محظيّاً بقدرات عالية، هاوياً للجمال بليغاً، لكنّه محروم من هذا المزاج ذي الطاقة الذي يصنع قدَر العبقرية. مشاغله

الغالبة هي الميل إلى القديم واحترام المدرسة. يملك، على وجه الإجمال، سهولة الإعجاب بالأشياء، وطبعاً انتقائياً إلى حدّ ما، مثل جميع أولئك الذين تنقصهم محبّة القدَر. لذا نراه يهيم من أسلوب قديم إلى آخر؛ ويتجاذب اختياراتِه كلٌّ من تيتسيانو[41] (كما في لوحة آنغر **بيوس السابع يرأس محفلاً كنسيّاً** *Pie VII tenant chapelle*[42]) ومزوّقي عصر النهضة (كما في **فينوس الطالعة من الماء**[43] *Vénus Anadyomène*)، بوسان[44] وكاراتشي[45] (كما في **فينوس وأنتيوب** *Vénus et Antiope*)، ورفائيل (انظر لوحته **القدّيس سيمفوريان** *Saint Symphorien*)، والبدائيّين الألمان (كلّ لوحات آنغر الصغيرة في جنس صناعة الصور والطرائف)، ومختلف الغرائب وأشكال البرقشة الفارسيّة والصينيّة (لوحته **الجارية الصغيرة**[46] *la petite Odalisque*). في كلّ مكانٍ نحسّ عنده بمحبّة القديم وتأثيراته؛ لكنّ المسافة التي تفصل السيّد آنغر عن العصور القديمة غالباً ما تبدو لي شبيهة بتلك التي تفصل التهذيب ذا النزوات المتبدّلة عن الأدب الرفيع الذي ينبع من نبالة الفرد ووَرَعه.

في لوحة **تتويج الإمبراطور نابليون الأوّل**[47] *Apothéose de Napoléon Ier* بخاصّة، وهي لوحة تأتي من قصر البلديّة، أظهر السيّد آنغر ميله إلى الفنّ الأتروريّ[48]. ومع ذلك فإنّ الأتروريّين، هؤلاء التبسيطيّين العظام، لم يدفعوا بالتبسيط إلى حدّ عدم قرن الأحصنة إلى العربات. وهذه الأحصنة الخارقة للطبيعة (من أيّ شيء قُدَّت هذه الأحصنة التي تبدو مصنوعة من مادّة صقيلة وصلبة، كحصان الخشب الذي استولى على مدينة طروادة؟)، هذه الأحصنة هل تراها تملك قوّة المغناطيس من أجل جرّ العربة وراءها دون مجرّات ولا سُروج؟ وبودّي أن أقول بخصوص الإمبراطور نابليون [كما رسمَه آنغر] إنّني لم أعثر فيه البتّة على ذاك الجمال الأسطوريّ والقدَريّ الذي منحه إيّاه عموماً معاصروه ومؤرّخوه؛ وإنّه لَيحزّ في نفسي ألّا أرى الملمح البرّانيّ والأسطوريّ للعظماء محفوظة ومَصونة. وإنّ الشعب، وهو على اتّفاق معي في هذا الأمر، لا يتصوّر أبداً بطله الأثير إلّا في هذه البذلات الرسميّة للاحتفالات أو مرتدياً هذا المعطف الحديديّ الرماديّ الذي كرّسه التاريخ، والذي، وإنْ لم يسرّ ذلك أنصار الأسلوب المسعورين، ما كان ليُفسد شعائر تتويجٍ حديث.

غير أنّ باستطاعتنا أن نعيب على هذه الأعمال عيباً أكثر خطورة. إنّ الميزة الجوهرية لكلّ تتويجٍ ينبغي أن تكون الشعورَ الخارقَ والقدرةَ على الصعود نحو المناطق العليّة، انجذاباً ما، وتحليقاً

لا يُقاوَم نحو السماء، التي هي غايةُ كلّ الطموحات الإنسانية والموطن الكلاسيكيّ لكلّ العظماء. والحال أنّ هذا التتويج أو بالأحرى هذا الموكب من جياد مقرونة، إنّما يسقط، وإنّه ليسقط بسرعة تُناسب ثقله. إنّ الجياد تجرّ العربة نحو الأرض. وكمنطادٍ بلا غاز، محتفِظٍ بكلّ ثقله، لا يملك هذا المجموع سوى أن يتحطّم على سطح الكوكب.

أمّا لوحته **جان دارك** *Jeanne d'Arc*[49]، التي يعرب تنفيذها عن حذلقة مفرطة، فإنّي لن أتجرّأ على الكلام عنها. ومهما يكن من قلّة التعاطف الذي أكنّه للسيّد آنغر في نظر المتشيّعين له، فأنا أفضّل الاعتقاد أنّ الموهبة الأكثر رفعة إنّما تحافظ دوماً على الحقّ في الخطأ. هنا، كما الأمر في **تتويج نابليون**، ثمّة غياب تامّ للشعور وللنزعة الخارقة للطبيعة. أين هيَ إذَن تلك الفتاة العذراء النبيلة، التي من المفترض، وفق وعد السيّد دوليكلوز[50] الطيّب، أن تثأر من بذاءات فولتير[51]؟ خلاصة القول، إنّي أعتقد أنّ السيّد آنغر، إذا ما وضعنا جانباً تبحّره في العلم، وذوقه الصارم والفاسق إلى حدّ ما بشأن الجمال، فإنّ الملكة التي جعلت منه ما هو عليه، هذا الرجل القويّ الذي لا يُجادَل في شأنه ولا يمكن تطويع هيمنته، إنّما هي الإرادة، أو بالأحرى إفراط في استخدام الإرادة. وإجمالاً، إنّ ما هو عليه الآن، هو ما كان عليه دوماً منذ البدء. بفضل الطاقة التي توجد فيه، سيبقى ما هو عليه إلى النهاية. ولأنّه لم يَنْمُ فلن يشيخ أبداً. والمعجبون به الأكثر شغفاً سوف يكونون دوماً ما كانوا قبلاً، محبّين إلى حدّ العمى؛ ولا شيء سيتغيّر في فرنسا، ولا حتّى هوس بعضهم في أن يأخذوا عن فنّان عظيم خصائص عجيبة لا يمكن أن تكون إلّا له، وفي محاكاة ما لا يمكن محاكاته.

لقد ساهم ألف ظرف سعيد فعلاً في دعم هذه الشهرة الواسعة الذائعة الصيت. فرض السيّد آنغر نفسه على هواة الصالونات بمحبّته المفخّمة للقديم وللتقليد. وبالغرابة راح يثير إعجاب غريبي الأطوار والمشمئزّين وألف نفس مرهفة دائمة البحث عن الجديد وإن يكن جديداً مُرّاً. غير أنّ ما كان فذّاً فيه، أو على الأقلّ مغرياً، هو الأثر السيّئ الذي يتركه في حشد المُحاكين؛ وهو ما ستسنح مراراً لي الفرصة في البرهنة عليه.

إنّ السيّدين دولاكروا وآنغر يتقاسمان محبّة الناس وكراهيتهم معاً. لقد رسم الرأي العامّ منذ زمن بعيد دائرة حولهما كما لو كانا مصارعَين. ينبغي عليّ، وذلك دون أن أمنح موافقتي لهذه المحبّة المشتركة والرعناء للأطروحة المضادّة، أن أبدأ بالاشتغال على هذين المعلّمين الفرنسيّين، ما دام أغلب المشتغلين في الفنّ عندنا قد اجتمعوا واصطفّوا حولهما أو دونهما.

إنّ الفكرة الأولى التي تتملّك لُبّ المشاهد إزاء اللّوحات الخمس والثلاثين للسيّد دولاكروا، هي فكرة حياة ممتلئة تماماً بمحبّة عنيدة ودائمة للفنّ. ما هي أفضل لوحاته؟ سيصعب الاختيار. وما أهمّها؟ إنّه لأمر مثير للتردّد. نعتقد أنّنا نكتشف لديه هنا وهناك عيّنات للتقدّم، لكن إذا كانت بعض لوحاته الأكثر جدّة تشهد على أنّه قد استخدم بعض قدراته المهمّة بصورة فاقت الحدود فإنّ الفكر غير المنحاز يدرك بغموضٍ أنّ السيّد دولاكروا كان منذ أوّل أعماله (**دانتي وفرجيل في الجحيم** *Dante et Virgile aux Enfers*، المرسومة في 1822) ومنذ شبابه عظيماً. لقد كان طوراً فطوراً أكثر إحساساً أو أكثر تفرّداً، وفي أطوار أخرى رسّاماً أكثر، لكنّه كان دوماً عظيماً.

إزاء مصير هو على هذا القدر من النبل، مليء بهذا القدر من السعادة، مصير باركته الطبيعة وبلغ الاكتمال بواسطة أروَع إرادة، أحسّ بأبيات الشاعر الكبير تخفق في فكري بإستمرار:

تُولد تحت الشمس مخلوقات نبيلة
تجمع في هذه الحياة الدنيا كلّ ما يمكن أن نحلم به:
جسد من فولاذ، قلب من لهيب، يا لِهذه الطبائع الرائعة!

يضع فيها الربّ آياتٍ على وجوده؛
من أجل عجنها يأخذ طينةً أكثر ليونة،
ويتمهّل من أجل صنعها على أحسن تقويم.

يضع، كالنحّات، بصمةَ إبهامه

على جبهاتها المتألّقة بسطوع السموات،

فتنبثق هالة من النور المتوهّج كمثْلِ سبائكَ من الذهب.

هؤلاء البشر ينصرفون هادئين مشرقين،

دون أن يغادروا لحظةً وقفتهم المهيبة،

بعيون ثابتة، وإهابٍ سماويّ.

....

فلنمنحهم نهاراً واحداً أو مائة عام،

الإعصارَ أو الراحةَ، المِلْوانَ أو السيف:

في كلّ الحالات سيُنجزون رسومَهم الساطعة.

وجودهم الغريب هو عين الحلم تجسّدَ في الواقع،

ولسوف يُنفّذون خطّتكم المثالية،

مثلما يفعل مُعلّمٌ حاذقٌ بمخطّطِ تِلميذه.

رغباتكم المجهولة، تحتَ قنطرة النّصر،

التي يقوم فكركم الحالم بتدوير قُبَّتِها،

تمرّ جالسةً القرفصاءَ على ظهور أحصنتهم.

....

مِن أمثال هؤلاء لا يُحصي كلُّ شعب غيرَ خمسةٍ أو ستّة
خمسة أو ستّة على الأكثر، في قرون الازدهار،
نماذج حيّة على الدّوام نؤلّف حولَها الحكايات.

ذاك هو ما يسمّيه تيوفيل غوتييه[53] Théophile Gautier **تعويضاً**. أفلا يستطيع السيّد دولاكروا، بمفرده، أن يملأ فراغات قرنٍ؟ لم يحدث قطّ لفنّان أن هوجم، وأن ابتُذِل، وأن عُطِّل بهذا القدر. لكن ما يمكن أن تفعل لنا تردّدات الحكومات (أنا أتكلّم عن الماضي)، وصخب بعض الصالونات البرجوازية والمقالات الحاقدة لبعض أكاديميّات المقاهي شعبيّة وحذلقة لاعبي الدومينو؟ إنّ الحجّة ههنا قائمة، وإنّ السؤال قد أمكن استنفاده إلى الأبد، إنّ النتيجة لَبيّنة ههنا، بل إنّها لَهائلة وساطعة.

لقد عالج السيّد دولاكروا الأجناس كلّها؛ وإنّ مخيّلته وعلمه قد طافا كلّ حقول الميدان التصويريّ. لَقد صمّم (وبأيّ حبّ وبأيّ إحساس يا تُرى قد فعل!)، لوحات صغيرة فاتنة، حبلى بما هو حميميّ وبما هو عميق؛ ولقد زيّن أسوارَ قُصورنا، وملأ متاحفنا بأعمال شاسعة.

إنّه قد اغتنم الفرصة هذا العام، بشكل شرعيّ جدّاً، من أجل عرض جزء مهمّ للغاية من عمله، وذلك، إن صحّ التعبير، بغاية مراجعة أوراق المحاكمة. إنّ هذه التشكيلة قد اختيرت وفق الكثير من الذوق، على نحوٍ منحنا عيّنات جامعة ومتنوّعة دالّة على فكره وموهبته.

هي ذي لوحة **دانتي وفرجيل**[54] *Dante et Virgile*، هذه اللّوحة لِشابّ يافع، والتي كانت بمثابة ثورة، ولقد عزا بعضهم طويلاً، وعلى سبيل الخطأ، أحد تفاصيلها لجيريكو[55] (صدر الرجل المقلوب). وبين لوحات دولاكروا الكبرى، بوسعنا أن نظلّ متردّدين بين اللوحتَين **عدالة ترايانوس** *La Justice de Trajan* [56] **واستيلاء الصليبيّين على القسطنطينيّة**[57] *La Prise de Constantinople par les Croisés*. إنّ لوحة **عدالة ترايانوس** إنّما هي لوحة مضيئة بشكل خارق للغاية، مهوّاة، وممتلئة صخباً وأبّهة! الإمبراطور فيها جميل للغاية، والغوغاء التي تطوف حول الأعمدة أو تدور مع الموكب هائجة جدّاً، والأرملة الدامعة العينين بالغة المأساويّة! هذه اللّوحة **التي** تعرّضت **للتّشهير** قديماً عبر التهكّمات الصغيرة للسيّد كار[58]، ذاك الإنسان ذي الحسّ السليم

المعوجّ، من الحصان الورديّ فيها، وكأنّما لم توجد البتّة أحصنة ورديّة على نحو طفيف، وكأنّما، وفي كلّ الحالات، ليس للرسّام الحقّ في أن يرسم على هذا النحو.

غير أنّ لوحة **الصليبيّين** إنّما هي لوحة ثاقبة على نحو عميق، بصرف النظر عن موضوعها، وذلك بتناغمها العاصف والجنائزيّ! أيَّةُ سماء وأيُّ بحر! كلّ شيء فيها هائج وهادئ، كأنّما بعد حدث جلل. والمدينة تصطفّ نسقاً وراء الصليبيّين الذين عبروها لِتَوِّهم، تمتدّ في هيئةِ حقيقةٍ مهيبة. ودوماً هذه الأعلام المتلألئة، والمتموّجة، لا تنفكّ عن الدوران وعن نثر طيّاتها اللامعة في المحيط الشفّاف! ودوماً ثمّة الجمهور المتحرّك، والقلِق، وقعقعة الأسلحة، وفخامة الملابس، والحقيقة المفخمّة للإيماءات داخل مَشاهد الحياة الكبرى! إنّ هاتين اللّوحتين إنّما هما على جمال شكسبيريّ في جوهره. لأنّه لا أحد بعد شكسبير قد برعَ مثل دولاكروا في المزج ضمن تأليف مُلغز بين المأساة والحلم اليقِظ.

إنّ الجمهور سوف يجد كلّ هذه اللّوحات ذات الذّاكرة العاصفة، والتي كانت بمثابة ثورات ونضالات وانتصارات: **الدوج مارينو فاليرو**[59] *Le Doge Marino Faliero* (المعرض الجماعيّ للعام 1827؛ ومن المثير أن نلاحظ أنّ اللّوحتين **يوستينانوس سانّاً قوانينه** *Justinien composant ses lois* [60] **والمسيح في بستان الزيتون** *Le Christ au jardin des Oliviers*[61] قد أُكمِلتا في نفس السنة)، واللّوحات **أسقف لييج** [62]*L'Eveque de Liège*، هذه «الترجمة» البديعة لعمل والتر سكوت[63]، المليئة بالحشود، وبالهياج والضوء، **ومَشاهد من مجازر سيو** *Scènes des massacres de Scio* [64]، **وسجين شيّون** [65]*Le prisonnier de Chillon*، **تاسو في السجن** *Le Tasse en prison* [66]، **والعرس إليهوديّ في المغرب** [67]*La Noce Juive dans le Maroc*، **ورعّاشو طنجة** *Les convulsionnaires de Tanger* [68] إلخ.، إلخ. لكن كيف بوسعنا التعريف بنظام الآثار الفاتنة هذه، من قبيل اللّوحتين **هاملت والحفّاران** [69]*Hamlet et les deux fossoyeurs*، التي تصوّر المشهد الذي يمسك فيه بجمجمة، **ووداع روميو وجولييت** [70]*Les Adieux de Roméo et Juliette*، هذه الآثار الثاقبة والمثيرة للغاية على نحو عميق، إلى حدّ أنّ العين التي غطّست نظرتها في عوالمها الصغيرة السوداوية لا يعود بوسعها الإفلات منها، وأنّ الفكر لا يعود بوسعه أن يتحاشاها؟

«واللّوحة التي نغادرها إنّما تقضّ مضاجعنا وتلاحقنا»[71].

ليس هذا هو هاملت الذي رسمه لنا روفيير[72] حديثاً مرّة أخرى وعلى نحو شديد البريق، جافّاً وبائساً وعنيفاً، دافعاً قلقه إلى حدّ الهياج والاندفاع. هذا هو فعلاً الطابع الرومنطيقيّ الغريب للتراجيديّ العظيم، لكنّ دولاكروا، وربّما بأكثر وفاء، قد أظهر لنا هاملت رهيفاً وشاحباً، بيدين بيضاوين وأنثويّتين، وبطبيعة رقيقة، لكنّها رخوة، ومتردّدة نوعاً ما، وبعينٍ تكاد تكون خامدة.

وهو ذا رأس **المجدليّة**[73] *Madelaine* المضطجعة، الشهير، بابتسامة غريبة وعجيبة، وهي جميلة بشكل ما فوق طبيعيّ إلى حدّ لا نعلم فيه ما إذا كانت متوّجة بالموت، أو مجمّلة بِغشيات الحبّ الإلهيّ.

أمّا لوحة **وداع روميو وجولييت،** فإنّ لي ملحوظة سأبديها بخصوصها وأحسب أنّها بالغة الأهميّة. لقد سمعت كثيراً مُزاحاً حول قبح نساء دولاكروا، دون أن يكون بوسعي أن أفهم نوع ذاك المُزاح، بحيث أغتنم الفرصة من أجل الاحتجاج على هذا الحكم. وقد قيل لي إنّ السيّد فيكتور هوغو إنّما يشاطر هذا المزاح. لقد كان يأسف -وكان ذلك في الزمن الجميل للرومنطيقيّة- أنّ من يمنحه الرأي العامّ مجداً موازياً لمجده هو قد ارتكب أخطاء شنيعة في مجال الجمال. وكان يحدُث له أن يُسمّي نساء دولاكروا ضفادع. غير أنّ السيّد فيكتور هيغو إنّما هو شاعر نحّات أغمض عينيه عمّا هو روحانيّ.

وإنّني لَيؤسفني أنّ لوحة **ساردنابال** *Sardanapale*[74] لم تظهر مرّة أخرى هذا العام. وإلّا لكُنّا رأينا نساء جميلات جدّاً، مُشرقات، ولامعات، ويانعات كالورود بقدر ما أتذكّر على الأقلّ. الملك ساردنابال هو نفسه جميل فيها مثل امرأة. وعلى العموم، فإنّ نساء دولاكروا إنّما ينقسمن إلى قسمين: بعضهنّ، يُفهم جمالهنّ بسهولة، فهنّ آتيات من الميثولوجيا غالباً، أي جميلات بالضرورة (كما في الحوريّة النائمة والمرئيّة الظّهر في سقف رواق أبولو[75]). إنّهنّ ثريّات، قويّات جدّاً، ممتلئات وخصيبات، ويتمتّعن بأجساد عجيبة وبشعر طويل رائع.

أمّا بالنسبة للبعض الآخر، فهُنّ نساء تاريخيّات أحياناً (**كيلوباترا**[76] *Cléopâtre* تحدّق بالصلّ)، وأحياناً هنّ نساء نزوات، أو نساء من الحياة اليوميّة، من نمط مارغريت Marguerite

طوراً، وأوفيليا Ophélia طوراً آخر، أو دزدمونة Desdémone، أو حتّى مريم العذراء، أو مادلين. هؤلاء النساء جميعهنّ سوف أسمّيهنّ عن طيب خاطر، نساء ذوات حميمية. وكأنّنا بِهنّ يحملن في عيونهن سرّاً أليماً، غير قابل للطمر في قلب أعماق الرياء الخفيّة. ويبدو شُحوبهنّ كمثْلِ ضرب من التجلّي لمعارك جوّانيّة. وسواء تميّزن بسِحر الجريمة أو بأريج القداسة، وسواء كانت حركاتهنّ ذابلة أو عنيفة، فإنّ هؤلاء النساء المريضات يملكن في عيونهنّ اللّون الرصاصيّ للحمّى أو اللمعان غير العاديّ والغريب لمرضهنّ، وفي نظراتهنّ كثافة ما هو خارق للطبيعة.

لكنّهنّ دوماً، ورغم كلّ شيء، نساء **مرموقات، مرموقات** على نحو جوهريّ. وختاماً، وكي نُجْمل القول في كلمة واحدة، يبدو لي أنّ السيّد دولاكروا هو الفنّان الأكثر موهبة لكي يُعبّر عن المرأة الحديثة، وبخاصّة المرأة الحديثة في تجلّيها البطوليّ، وذلك بالمعنَيين الجهنّميّ أو الإلهيّ. وهؤلاء النساء يملكن حتّى الجمال الجسمانيّ الحديث، أي يتمتّعن بمظهر حالم، وبأعناق جزيلة مع ذلك، مع صدور نحيفة، وأحواض رحبة، وأيدٍ وسيقان فاتنة.

إنّ اللّوحات الجديدة وغير المعروفة من طرف الجمهور هي فوسكاري **الأب والابن**[77] *Les deux Foscari*، **وعائلة عربيّة**[78] *Famille Arabe*، **وصيد الأسود**[79] *La Chasse aux lions*، **ورأس المرأة العجوز**[80] *Tête de vieille femme* (ونادراً ما يرسم السيّد دولاكروا بورتريهات). إنّ هذه الرسوم المختلفة تصلح لأن نستنتج اليقين المدهش الذي أدركه المعلّم. وإنّ لوحة **صيد الأسود** إنّما هي انفجار حقيقيّ للألوان (مع ضرورة أخذ هذه الكلمة بالمعنى السّليم لها). أبداً لم يحدث أن كانت الألوان أجمل، أبداً لم تكن أكثر كثافة، كي تخترق النفس عن طريق العيون.

انطلاقاً من نظرة أوّلية وخاطفة لجملة هذه اللّوحات، وانطلاقاً من الفحص الثاقب والدقيق، بوسعنا استنتاج الكثير من الحقائق غير القابلة للدحض. وعلينا أن نلاحظ بادئ ذي بدء، وهذا أمر مهمّ للغاية، أنّ لوحة لدولاكروا، حتّى إذا ما نظرنا إليها من مسافة هي أكبر من أن تسمح بتحليل موضوعاتها وفهمها، تكون قد أنتجت مع ذلك انطباعاً ما في النفس ثريّاً، أو سعيداً أو سوداويّاً. وكأنّنا إزاء رسم يوصل فكره عن بُعدٍ، كالسحرة والمنوّمين. إنّ هذه الظاهرة الفريدة تستمدّ قوّتها من الملوّن نفسه، ومن التوافق الكامل بين درجات اللّون، ومن التناسق (الموجود سلفاً في ذهن الرسّام) بين اللّون والموضوع. ويبدو لي أنّ هذا اللّون، ولتغفروا لي ذرائع اللغة هذه للتعبير عن أفكار هي على هذه الدرجة من الدقّة، إنّما يُفكّر بنفسه، بِقطع النظر عن الموضوعات التي يكسوها. وعلاوة

على ذلك، فإنّ هذه التوافقات العجيبة للونه تجعلنا أحياناً نحلم بالتناغم والاتّساق، وإنّ الانطباع الذي نخرج به من هذه اللّوحات إنّما هو أغلب الأحيان انطباع شبه موسيقيّ. ولقد حاول أحد الشعراء أن يعبّر عن هذه الأحاسيس اللطيفة ضمن أبيات يمكن للنزاهة فيها أن تغفر لغرابتها:

«دولاكروا، بحيرةُ دمٍ، مسكونةٌ بملائكةِ سوء،

يُظلّلها غابُ صنوبر دائم الاخضرار،

حيث، تحتَ سماء مكدَّرة، جوقات موسيقيّة غريبة،

تمرُّ مرورَ تنهيدةٍ مختنقةٍ لفيبير»[81]

«بحيرة دماء»: للّون الأحمر؛ «مسكون بملائكة سوء»: للإشارة إلى ما هو خارق للطبيعة؛ «غاب صنوبر دائم الاخضرار»: للأخضر المكمّل للأحمر؛ «سماء مكدَّرة»: للعمق الصاخب والعاصف للوحاته؛ «الجوقات» و«فيبير»: لأفكار الموسيقى الرومنطيقيّة التي توقظها تناغمات لونه.

ماذا يمكننا القول حول رسم دولاكروا، الذي انتُقِد على نحو أحمق وعبثيّ للغاية، غير أنّ ثمّة حقائق جوهرية مجهولة تماماً؛ وأنّ رسماً جميلاً ليس خطّاً صلباً، قاسياً، استبداديّاً، ثابتاً وينطبق على شكلٍ ما مثل سترة المجانين؛ وأنّ الرسم ينبغي أن يكون مثل الطبيعة، حيّاً وهائجاً؛ وأنّ التبسيط في الرسم إنّما هو فظاعة، مثل فظاعة التراجيديا في العالم المسرحيّ؛ وأنّ الطبيعة تمنحنا سلسلة لامتناهية من خطوط منحنية، هاربة ومتكسّرة، وفق قانونِ خلقٍ صارمٍ، حيث يكون التوازي متردّداً دوماً وملتوياً، وحيث تتوافق التقعّرات والتحدّبات وتتتابع؛ وأخيراً أنّ السيّد دولاكروا يستجيب بشكل مثير للإعجاب لكلّ هذه الشروط، وأنّ رسمه، حتّى عندما يسمح أحياناً لأشكال من الضعف أو الشطط أن تخترقه، يملك على الأقلّ هذه الميزة الهائلة، وهي أنّه بمثابة احتجاج دائم وناجع ضدّ بربرية غزو الخطّ المستقيم، هذا الخطّ التراجيدي والنسقيّ، الذي صارت أضراره راهناً فادحة في فنَّي الرسم والنحت؟

ثمّة ميزة أخرى، عظيمة جدّاً وواسعة جدّاً، لموهبة السيّد دولاكروا، وهي قد جعلت منه الرسّام المحبوب لدى الشعراء. ذلك أنّه رسّام أدبيّ على نحو جوهريّ. ليس فقط لأنّ رسمه قد عبر دوماً، بنجاح كبير، حقل الآداب الرفيعة، وليس فقط لأنّ رسمه قد ترجم وعاشر آثار أريوستو[82]، وبايرون، ودانتي ووالتر سكوت وشكسبير، بل لأنّه يتقن التعبير عن أفكار من درجة أرفع، ألطف وأعمق من تلك التي تتداولها معظم اللوحات الحديثة. ولتلاحظوا جيّداً أنّ السيّد دولاكروا لم يدرك هذه النتيجة المدهشة قطّ عبر الوجوم والمماحكة، وخداع الوسائل، بل حصل له ذلك عبر التوافق العميق والتامّ بين اللّون والموضوع والرسم والإيماءة الدراميّة لأشكاله.

لقد قال إدغار بو[83]، ولست أتذكّر أين قال ذلك، إنّ نتيجة الأفيون بالنسبة للحواسّ هي أن يكسو الطبيعة برمّتها باهتمام خارق يمنح كلّ موضوع حسّاً أعمق، وأكثر إرادة وأكثر استبداداً. ولكن من دون اللّجوء إلى الأفيون، مَن لم يعرف هذه الساعات الرائعة، أعراس الذهن الحقيقية، حيث الحواسّ الأكثر انتباهاً تدرك إحساسات أكثر هديراً، وحيث السماء ذات الزرقة اللازورديّة الأكثر شفافية تغرق في هاوية لامتناهية، وحيث الأصوات ترنّ على نحو موسيقيّ، والألوان تتكلّم والعطور تحكي عوالم الفكر؟ نعم، إنّ رسم دولاكروا إنّما يبدو لي ترجمة لهذه الأيّام الجميلة للروح. إنّه مكسوّ بالكثافة وإنّه لعلى بهاء بديع. وكالطبيعة المدركة بواسطة أعصاب خارقة الإحساس، فإنّ رسومه تكشف عمّا هو خارق للطبيعة.

ما سيكون السيّد دولاكروا يا تُرى بالنسبة للأجيال القادمة؟ ما ستقوله عنه، هي المنصفة للمظلومين؟ انّه لمن اليسير سلفاً، بالنسبة إلى ما وصل إليه في مساره، أن نتقدّم بالإجابة دون أن نصطدم بالكثير من المعارضين. ستقول عنه الأجيال القادمة مثلما نقول نحن، إنّه قد كان انسجاماً فريداً بين الملكات الأكثر إثارة للاندهاش، وإنّه قد امتلك مثل رامبرانت حسّ الحميمية والسِّحر العميق، وحاز روح التركيب والتزيين مثل روبنز ولوبران، واللّون الخلاّب مثل فيرونيزه[84]، إلخ. ولكنّها ستقول أيضاً إنّه قد كان له ميزة فريدة من نوعها ووليدة ذاتها، غير قابلة للتعريف، وهي تعرّف الجانب السوداويّ والمضطرم للقرن، شيء ما جديد تماماً، جعل منه فنّانا فريداً، دونما أب، ولا سلف، وربّما هو بلا خلف، حلقة ثمينة إلى حدٍّ يتعذّر معه استبداله، وإنّنا بالاستغناء عنه، لو كان شيء من هذا القبيل ممكناً، سنمحو عالماً من الأفكار والأحاسيس، ونُحدِث في السّلسلة التاريخية ثغرةً كبيرة.

في الفنّ الفلسفيّ[85]

ما هو الفنّ الخالص من منظور التصوّر الحديث؟ إنّه خلق سحر إيحائيّ يتضمّن الموضوع والذات معاً، العالم الخارجيّ للفنّان والفنّان نفسه.

ما هو الفنّ الفلسفيّ بحسب تصوّر شونافار[86] والمدرسة الألمانيّة؟ إنّه فنّ تشكيليّ يزمع الحلول محلّ الكتاب، أي التنافس والمطبعة لتعليم التاريخ والأخلاق والفلسفة.

ثمّة فعلاً عصور من التاريخ يكون فيها الفنّ التشكيليّ منذوراً إلى رسم الأرشيفات التاريخية لشعب ما وعقائده الدينية.

لكن حدثَ في تاريخ الفنّ، منذ عدّة عصور، ما يشبه فصلاً متزايد الوضوح بين السلطات، بحيث بات لدينا موضوعات تنتمي إلى الرسم، وأخرى إلى الموسيقى وثالثة إلى الأدب.

هل بضربٍ من القدَريّة الخاصّة بضروب الانحطاط يُبدي كلّ فنٍّ اليومَ شهوة التعدّي على الفنّ المجاور له، فتدمج الرسوم مقامات موسيقية ضمن فنّ الرسم، ويزجّ النحّاتون اللّون في فنّ النحت، والأدباءُ الوسائلَ التشكيلية ضمن الأدب، ويُدخل فنّانون آخرون، هؤلاء الذين سنتكفّل بالاشتغال عليهم اليوم، ضرباً من الفلسفة الموسوعيّة ضمن الفنّ التشكيليّ نفسه؟

إنّ كلّ نحت جميل وكلّ رسم جميل وكلّ موسيقى جميلة، إنّما توحي بمشاعر وأحلام ترغب في الإيحاء بها.

غير أنّ التفكّر والاستنباط إنّما يعودان إلى الكتاب.

وهكذا يكون الفنّ الفلسفيّ عودة إلى الصّوَر الضروريّة لطفولة الشعوب، وإذا كان وفيّاً لنفسه حقّاً، فعليه أن يعمل على مراكمة قدر من الصور المتوالية يساوي ما هو متضمّن في جملة ما يريد التعبير عنها.

هذا مع أنّ لنا الحقّ في الشكّ في أنّ العبارة الهيروغليفية كانت أوضح من العبارة المطبوعة.

سندرس إذَن الفنّ الفلسفيّ باعتباره فظاعة تتجلّى فيها مواهب جميلة.

لنلاحظ أيضاً أنّ الفنّ الفلسفيّ يفترض ضرباً من العبثية من أجل تشريع علّة وجوده، أي تحفيز ذكاء الجمهور بخصوص الفنون الجميلة.

بقدر ما يريد الفنّ أن يكون واضحاً ينحطّ ويرتدّ نحو الطلسميّة الطفولية؛ وعلى العكس من ذلك، بقدر ما ينفصل الفنّ عن التعليميّة يرتفع نحو الجمال الخالص غير النّفعيّ.

إنّ ألمانيا، كما نعلم، وكما سيكون من اليسير التكهّن به إنْ لم نكن نعلم ذلك، هي البلد الذي قدّم أكثر من سواه في مجال الخطأ المتعلّق بالفنّ الفلسفيّ.

سنترك جانباً الموضوعات المعروفة أكثر. فمثلاً لم يدرس أوفربيك[87] الجمال في الماضي إلّا من أجل تعليم الدين؛ أمّا كورنيليوس[88] وكاولباخ[89]، فمن أجل تعليم التاريخ والفلسفة (وعلينا أن نلاحظ أيضاً أنّ كاولباخ، الذي كان عليه معالجة موضوع طريف تماماً، ألا وهو دار المجانين، لم يكن قادراً على اجتناب معالجته انطلاقاً من مقولات، بطريقة أرسطية إن صحّ التعبير، ما دام تعارض الفكر الشاعريّ الخالص والفكر التعليميّ غير قابل للتدمير).

سنعالج اليوم، بمثابة عيّنة أولى من الفنّ الفلسفيّ، عملَ فنّانٍ ألمانيّ أقلّ شهرة، ولكنّه في اعتقادنا كان، من وجهة نظر الفنّ الخالص، أكثر موهبةً، وبصورة لا متناهية؛ إنّي أريد الحديث عن السيّد ألفريد ريتل[90]، الذي مات منذ فترة قصيرة مجنوناً بعد أن زيّن كنيسة صغيرة على ضفاف نهر الراين. وهو ليس معروفاً في باريس إلّا بثماني لوحات محفورة على الخشب، ظهرت الأخيرتان منها في المعرض الدوليّ.

إنّ أولى قصائده (ونحن مجبرون على استخدام هذه المفردة حينما نتحدّث عن مدرسة تدمج الفنّ التشكيليّ بالفكر المكتوب) كُتبت بتاريخ 1848 وعنوانها **رقصة الأموات** *La Danse des morts* سنة 1848.

إنّها قصيدة رجعيّة موضوعها الاستعمال المُشِطّ لكلّ القوى والإغراء المسلّط على الشعب من طرف ربّة الموت المشؤومة.

(وصف تفصيليّ[91] لكلّ من اللّوحات الستّ التي تتكوّن منها [اللّوحة-] القصيدة» وترجمة دقيقة للكلام المنظوم الذي يرافق الصّوَر. تحليل للتميّز الفنّي للسيّد ألفريد بيتل، أي لِما هو أصيل فيه (موهبة الأمثولة الملحميّة على الطريقة الألمانية)، وللمحاكاتيّ لديه (محاكاة لمختلف معلّمي الماضي، لألبرت دورر، وهولباين[92]، لا بل حتّى لمعلّمين أحدث)، وللقيمة الأخلاقية للقصيدة (المزاج الشيطانيّ والبايرونيّ [نسبة إلى الشاعر الإنكليزيّ اللورد بايرون] وأجواء الغمّ والهمّ). إنّ ما أجده أصيلاً فعلاً في هذه [اللّوحة-] القصيدة هو أنّها قد أُنجزتْ في لحظة ابتلت فيها أغلبيّة الإنسانية الأوروبية، عن حُسن نيّة، بالافتتان بحماقات الثورة.)

لوحتان متعارضتان. الأولى هي **انتشار الكوليرا الأوّل في باريس - مرقص الأوبرا** *Première invasion du choléra à Paris, au bal de l'Opéra*. ترينا أقنعة متكلّفة وممدّدة أرضاً، ومرأىً كئيباً لامرأة أطرافها في الهواء وقناعها ساقط عن وجهها، والموسيقيّين وهم ينجون بأنفسهم حاملين آلاتهم الموسيقية، وتشخيصاً للوباء جالساً على مصطبته بلا مبالاة. إنّها لوحة ذات ملمح مرعب عموماً. أمّا الثانية، فهي الموت الرّحيم Bonne mort، وتشكّل نقيضاً للأولى. رجل فاضل ووديع فاجأه الموت وهو في نومه. لقد وُضِعَ في مكان مرتفع، هو على الأرجح المكان الذي عاش فيه سنين طويلة؛ غرفة في برج الجرس تُرى منها الحقول وأفق واسع، وإنّه لمكان صُمِّم من أجل طمأنينة النفس. الشّيخ الطيّب غافٍ في مقعد رديء، والموت يعزف موسيقى فاتنة على آلة الكمنجة. وشمس كبيرة مقسومة قسمين بخطّ الأفق ترمي إلى أعلى بأشعّتها الهندسية. **إنّها نهاية يوم جميل**.

وها هو عصفور صغير يحطّ على حافّة النافذة وينظر إلى داخل الغرفة؛ فهل جاء يا تُرى كي يسمع عزف كمنجة الموت، أم هي أمثولة الروح التي تتهيّأ للطيران؟

ينبغي أن نكون، ونحن بصدد ترجمة آثار الفنّ الفلسفيّ، على قدر كبير من الدقّة والانتباه. فهنا تكون الأمكنة والديكور والأثاث والأدوات المنزلية (انظر هوغارث[93])، أقول كلّ شيء هنا هو أمثولة، تلميح، طلسم ولغز.

لقد حاول السيّد ميشليه[94] أن يقدّم عن لوحة **الماليخوليا**[95] *Mélancolie* المحفورة لألبرت دورر، تأويلاً مفصّلاً. غير أنّ تأويله مريب، في ما يتعلّق بالمحقنة على وجه الخصوص.

وفضلاً عن ذلك، فإنّ العناصر الثانويّة (الإكسسوارات) في عملٍ ما، حتّى بالنسبة إلى فكر فنّان فيلسوف، إنّما تهب نفسها للتلقّي لا من خلال طابعٍ حرْفيّ ودقيق، وإنّما في طابعٍ شعريّ، فضفاض وغامض، وأحياناً يكون المترجم هو مَن يخترع **المَقاصد**.

* * *

ليس الفنّ الفلسفيّ غريباً على الطبع الفرنسيّ إلى الحدّ الذي نعتقده. ففرنسا تحبّ الأسطورة، والأخلاق، واللّغز المصوّر. أو، بتعبير أفضل، إنّها، بوصفها بلد التفكير، تحبّ المجهود العقليّ.

إنّ المدرسة الرومنطيقيّة هي على وجه الخصوص التي أثيرت حفيظتها ضدّ هذه الميول العقلية، وهي التي غلّبت انتصار الفنّ الخالص. وإنّ بعض الاتّجاهات، وبخاصّة اتّجاه السيّد شونافار، الذي يمثّل ردّ اعتبار للفنّ الهيروغليفيّ، إنّما هي ردود أفعال مناوئة لمدرسة الفنّ من أجل الفنّ.

هل ثمّة مناخات فلسفية كما أنّ ثمّة مناخات عشقيّة؟ لقد مارست فينيسيا (البندقيّة) حبّ الفنّ للفنّ؛ وليون Lyon الفرنسيّة إنّما هي مدينة فلسفية. ثمّة فلسفة ليونيّة، ومدرسة شعر ليونيّة، ومدرسة رسم ليونيّة، وأخيراً ثمّة أيضاً مدرسة رسم فلسفيّ ليونيّة.

إنّها مدينة فريدة، متزمّتة وتاجرة، كاثوليكية وبروتستانتية، مترعة بالضباب والفحم، والأفكار تتّضح فيها على نحو عسير. إنّ كُلَّ ما يصدر عن ليون لَدقيقٌ، مصنوعٌ على مهلٍ وبوَجل؛ الأب نوارو[96]، ولابراد[97]، وسولاري[98]، وشونافار، وجانمو[99]. كأنّ أدمغتهم مزكومة. وحتّى لدى

سولاري أعثر على فكر الطائفة هذا الذي يسطع في أعمال شونافار بخاصّة ويتجلّى أيضاً في أغاني بيير دوبون[100].

إنّ دماغ شونافار لَيُشبه مدينة ليون. إنّه دماغ ضبابيّ، أسخم ومزحومٌ بالأسنّة، مثلما أنّ المدينة مزحومة بالأجراس والأفران. في هذا الدماغ لا تأتلق الأشياء على نحو واضح، ولا تنعكس إلّا وسط الأبخرة.

ليس شونافار رسّاماً؛ وإنّه لَيحتقر ما نعنيه نحن بفنّ الرسم. وسيكون من غير العدل أن نطبّق عليه خرافة لافونتين[101]: «إنّها مفرطة الفجاجة ولا تصلح إلّا لأجلاف»[102]. إذ إنّني أعتقد أنّ شونافار، حتّى لو كان بوسعه أن يرسم بأكثر براعة من أيّ كان، لن يكون أقلّ احتقاراً لإغراء الفنّ ومتعته.

ولنقل على الفور إنّ شونافار يتمتّع بميزة هائلة على الفنّانين كافّة: فلئن لم يكن هو حيواناً بما فيه الكفاية، فهم من ناحيتهم مفرطو الافتقار إلى الذّكاء[103].

يجيد شونافار القراءة وإعمال العقل، وهو قد أصبح بذلك صديق كلّ مَن يحبّون إعمال العقل، إنّه متعلّم على نحو ملحوظ ويمارس التأمّل.

إنّ محبّة المكتبات قد تجلّت فيه منذ شبابه؛ وهو بوصفه قد تمرّس منذ الصغر على إلصاق فكرة بكلّ شكل تصويريّ، فإنّه لم ينقّب في صناديق المحفورات ولم يتأمّل مئات اللّوحات إلّا بوصفها فهارس للفكر البشريّ بعامّة. وإنّ فضوليّاً في مسائل الدين وموهوباً بفكر موسوعيّ مثله كان ينبغي أن ينتهيَ بشكل طبيعيّ إلى تصوّر محايد لنسقٍ توفيقيّ.

ولئن كان ذهنه ثقيلاً وصعب القياد، فإنّ له غوايات يعلم كيف يغنم منها منفعة كبرى، ولئن انتظر طويلاً قبل أن يلعب دوراً مهمّاً، فلتصدّقوا مع ذلك أنّ طموحاته، بالرغم من طيبته الظاهرة، لم تكن بالطموحات الصغيرة يوماً.

(لوحات شونافار الأولى: **السيّد دو درو بريزيه وميرابو** *M.de Dreux-Brézé et Mirabeau* **والجمعيّة الوطنيّة تصوّت على موت لويس الرابع عشر** *La convention*

votant la mort de Louis XVI. لقد اختار شونافار جيّداً اللّحظة المناسبة ليظهر نسقه الخاصّ بالفلسفة التاريخية، معبّراً عنه بقلم الرصاص).

فلنقسّم ههنا عملنا إلى قسمين، نحلّل في القسم الأوّل المقدرة الباطنة للفنان المحظيّ ببراعة مدهشة للتشكيل أكبر بكثير ممّا نعتقد، إن حملنا على محمل الجدّ المفرط التحقير الذي يجهر به لمصادر فنّه - براعة في رسم النساء- وفي القسم الآخر نفحص المقدرة التي أسمّيها مقدرة ظاهرة، أي النسق الفلسفيّ.

لقد أسلفنا القول إنّه كان قد اختار جيّداً لحظته الخاصّة، أي غداة ثورة.

(السيّد لودرو رولان[104] - بَلبلة شاملة للعقول، وانشغال عموميّ حيويّ بفلسفة التاريخ).

إنّ الإنسانية لهي مماثلة للإنسان.

إنّها تملك عهودها وملذّاتها وأعمالها وتصوّراتها المماثلة لأطوارها.

(تحليل للروزنامة الأنموذجية لشونافار.- أن يكون الفنّ الفلانيّ منتمياً إلى العهد الفلانيّ الخاصّ بالإنسانية كما يكون شغفٌ ما منتمياً إلى عهدٍ ما من حياة إنسان.

إنّ عُمر الانسان إنّما ينقسم إلى **طفولة**، تلك التي تطابق في عُمر الإنسانية الحقبة التاريخية الممتدّة من آدم إلى بابل؛ وإلى سنّ رشد، وهي توافق الحقبة الممتدّة من بابل إلى عيسى المسيح، والتي تُعتبر أوج الحياة الإنسانيّة؛ وإلى **كهولة**، وهي تمتدّ بالنسبة إلى الإنسانيّة من عيسى المسيح إلى نابليون؛ وأخيراً إلى شيخوخة، وهي التي تطابق الحقبة التي سندخلها قريباً وتتّسم بدايتها بتفوّق أمريكا والصناعة.

إنّ جملة عُمر الإنسانيّة ستكون ثمانية آلاف وأربعمائة عام.

حول بعض الآراء الشخصيّة لشونافار. في التفوّق المطلق لبيركليس[105].

سفالة المشهد علامة انحطاط.

التفوّق المتزامن للموسيقى وللصناعة، علامة انحطاط.

تحليلٌ من وجهة نظر الفنّ الخالص لبعض تصميماته المعروضة سنة 1855).

إنّ ما توّج الطابع الطوباويّ والانحطاطيّ لشونافار نفسه وأوصله إلى تمامه هو أنّه قد أراد تجنيد الفنّانين تحت قيادته بوصفهم عمّالاً من أجل إنجاز تصميماته بأحجام كبيرة وتلوينها بشكل بربريّ.

إنّ شونافار لَروحٌ انحطاطيّة عظيمة وإنّه سيبقى مثل علامة مسخية للزمن.

* * *

السيّد جانمو هو أيضاً من ليون.

هو روح دينيّة ورثائيّة، ولا بدّ أن يكون دُمِغَ منذ شبابه بالتزمّت الليونيّ.

إنّ قصائد ريتل مصمّمة جيّداً بما هي قصائد.

والروزنامة التاريخية لشونافار إنّما هي بناء «فنطازيّ» ذو تناظر غير قابل للدحض، لكنّ **قصّة نفْسٍ**[106] *l'Histoire d'une âme* إنّما هي عمل مشوّش وغامض.

والتديّن الطاغي على هذه السلسلة من الأعمال منحها قيمة كبيرة في نظر الصحافة الإكليروسية (الكهنوتية) يوم عُرِضت في زقاق السلمون Passage du Saumon؛ ولقد رأيناها ثانية فيما بعد في المعرض الدوليّ، حيث كانت موضوع احتقار مهيب.

إنّ تفسيراً في شكل أبيات قد صدر عن الفنّان لكنّه لم يصلح إلّا للبرهنة أكثر على طابع اللاحسم في تصوّره ولم يفعل غير إحراج أذهان المتفرّجين الفلاسفة الذين إليهم كان يتوجّه بتفسيره.

إنّ كلَّ ما فهمته هو أنّ هذه اللّوحات تمثّل حالات النفس المتتالية في مختلف الأعمار. ولأنّ في المشهد دوماً كائنين، فتاة وفتى، فقد أنهكتُ عقلي كي أدرك إن لم يكن التفكير الحميم للقصيدة ليس غير القصّة الموازية لروحين شابّتين أو قصّة العنصر الزوج الذكر والأنثى الخاصّ بروح واحدة.

على الرّغم من كلّ هذه المآخذ، التي تبرهن بكلّ بساطة على أنّ السيّد جانمو لا يمتلك فكراً فلسفيّاً صلباً، ينبغي أن نعترف، من وجهة نظر الفنّ الخالص، بأنّ ثمّة في تركيب هذا المشاهد، وحتّى في اللّون المُرّ الذي يلفّها، فتنة لامتناهية وعسيرة الوصف، شيئاً ما من رقّة الوحدة والموهف والكنيسة والدَّير، ضرباً من التصوّف اللاواعي والطفوليّ. ولقد شعرت بشيء مماثل أمام بعض أعمال لوسوور[107] وبعض اللّوحات الإسبانية.

(تحليل لبعض الموضوعات، وبخاصّة للوحتَي **التعليم السيّئ**[108]*La Mauvaise Instruction*، **والكابوس**[109] *Le Cauchemar*، حيث يسطع تجلٍّ رائع للفنطازيّ. ضرب من **نزهة صوفيّة** لشابّين في أعلى الجبل، إلخ، إلخ.)

* * *

إنّ كلّ روح حسّاسة بشكل عميق وموهوبة جدّاً لممارسة الفنون (لا ينبغي أن نخلط بين إحساس المخيّلة وإحساس القلب) ستشعر مثلي بأنّ كلّ فنّ ينبغي عليه أن يكتفي بذاته وفي نفس الوقت أن يبقى في حدود العناية الإلهية. ورغم ذلك فإنّ الإنسان يحتفظ بميزة الاقتدار دوماً على إنماء مواهب عظيمة في جنس فنّيّ زائف أو بمخالفة الدستور الطبيعيّ للفنّ.

وبالرغم من أنّي أعتبر الفنّانين الفلاسفة هراطقة، فإنّي قد أدركت أحياناً لحظة الإعجاب بمجهوداتهم بفعل من عقلي الخاصّ.

إنّ ما يجعلني أستنتج الطابع الهرطوقيّ لهم بخاصّة هو عدم انسجامهم مع أنفسهم؛ لأنّهم يرسمون جيّداً، بشكل روحانيّ جدّاً، ولو كانوا منطقيّين في تجسيدهم للفنّ المساوى بينه وبين كلّ وسيلة تعليم، لكان عليهم العودة بشجاعة إلى كلّ المواضعات البربرية التي لا تحصى للفنّ الكهنوتيّ.

المعرض [الفرنسيّ] الجماعيّ للعام 1859
رسائل إلى السيّد مدير «المجلّة الفرنسيّة»[110]

-1-
الفنّان الحديث

سيّدي العزيز[111]،

حينما نالني شرف طلبك منّي تحليل المعرض الجماعيّ، كنت قد قلت لي: «أوجزْ، لا تضعْ دليلاً للمعرض، بل فقط لمحة عامّة، شيئاً ما يشبه قصّة نزهة فلسفية سريعة عبر الرسوم». سأقوم بخدمتك كما تشاء؛ لا لأنّ برنامجك يتوافق (وهو يتوافق فعلاً) مع طريقتي في تصوّر هذا النوع من المقالات المملّة جدّاً الذي نسمّيه رصد المعارض *le Salon*؛ ولا لأنّ هذه الطريقة قد تكون أسهل من الطريقة الأخرى، بما أنّ الاختصار يقتضي دوماً جهداً أكثر من الإسهاب؛ وإنّما، وبكلّ بساطة، لأنّه ليس ثمّة، خاصّة في الحالة الراهنة، من طريقة أخرى ممكنة.

طبعاً إنّ حرجي سيغدو أكبر لو وجدت نفسي تائهاً داخل غابة من الأعمال المتفرّدة، ولو كان المزاج الفرنسيّ الحديث قد تغيّر فجأة، وَصَفا واستعاد شبابه، ليمنحنا أزهاراً قويّة وذات عطور متنوّعة حتّى لَتخلق ضروباً من الدهشة غير القابلة للكبت، وتنتج ضروباً من المديح الفيّاض، وإعجاباً ثرثاراً، بما يجبر لغة النقد على استحداث مقولات جديدة. لكن لا شيء من هذا كلّه، وذلك لحسن الحظّ (بالنسبة إليّ). ما من طفرة؛ ولا من عبقريّات غير معروفة. والأفكار التي يثيرها الطابع العامّ لهذا المعرض هي من نمط بسيط جدّاً، قديم جداً، وكلاسيكيّ جدّاً، حتّى أنّ صفحات قليلة سوف تكفيني على الأرجح لتحليله. فلا تندهشنّ من رؤية الابتذال عند الرسّام يولّد مواطئ

مشتركة لدى الكاتب. ثمّ إنّك لن تخسر في هذا الأمر شيئاً؛ أفثمّةَ (ويطيب لي هنا أن أستنتج أنّك توافقني الرأي في هذا)، أفثمّة ما هو أكثر فتنة وخصوبة وذو طبيعة أكثر **إغراء** ببساطة من المواطئ المشتركة؟

وقبل أن أبدأ، اسمح لي أن أعبّر عن أسف ما، لن يُعبَّر عنه، على ما أعتقد، إلّا نادراً. لقد أخبرونا بأنّه سيكون لدينا ضيوف ينبغي استقبالهم، وليسوا بالضيوف المجهولين حقّاً. وذلك لأنّ معرض شارع مونتين Montaigne كان قد عرّف الجمهور الباريسيّ من قبلُ على بعض هؤلاء الفنّانين الفاتنين الذين ظلّ يجهلهم لمدّة طويلة. كنت أهيّئ لنفسي إذن عيداً حقيقيّاً في استعادة صلتي بليسلي[112]، هذا **الفكاهيّ** الثريّ، والساذج والنبيل، والذي يشكّل التعبير الأقصى عن الفكر البريطاني؛ وبهانْت الأوّل وهانت الثاني[113]، أحدهما متصلّب في نزعته الطبيعية، والآخر متوهّج وخالق إراديّ لما قبل الرفائيليّة؛ وبماكليز[114]، هذا المؤلّف الموسيقيّ الجريء، المتوثّب بمقدار ما هو على ثقة بنفسه؛ وبميليه[115] هذا الشاعر المرهف جدّاً؛ وبجون شالون[116]، هذا المؤرّخ للأعراس الجميلة للأصائل في المنتزهات الإيطالية الكبيرة، والذي هو ضرب من مزيج من كلود[117] وواتو[118]؛ وبغرانت[119]، هذا الوريث الطبيعي لرينولدز[120]؛ وبهوك[121]، الذي يُحسن إغراق **أحلامه الفينيسيّة** *Rêves vénitiens* بنور سحريّ؛ وبباتون[122] الغريب هذا، الذي يعيد إلى الخاطر فوسلي[123] وينمّق بشغفٍ ينتمي إلى حقبة أخرى فوضاوات حلوليّة لطيفة؛ وبكاترمول[124]، **رسّام التاريخ** بالألوان المائية، وبهذا الشخص الآخر المدهش للغاية، والذي يغيب عنّي إسمه، وهو معماريّ حالم يبني على الورق مُدناً لِجسورها فيَلة تقوم مقام الأعمدة، وتسمح لمراكب من ذوات الثلاث صوارٍ بالمرور بين سيقانها العملاقة، منشورة الأشرعة! لقد هيّأنا حتّى السكن لأصدقاء المخيّلة واللّون الفريد هؤلاء، محظيّي ربّة الفنّ الغريبة. لكن وا أسفاه! لأسباب أجهلها، ولا يمكن لعرضها أن يجد مكاناً في مجلّتك، خُيّب أملي. هكذا إذن، أيّتها السَّورات التراجيدية والإيماءات على طريقة كين وماكريدي[125]، والمفاتن الحميمة للمنزل، وأنتِ يا أشكال العظمة الشرقية المنعكسة في المرآة الشاعرية للروح الإنكليزيّة، ويا أيتّها الخضرة الإسكتلنديّة، والطراوة الخلاّبة، ويا أيّها العمق الهارب من اللّوحات المائية الضخمة كقطَع الديكور، بالرغم من كونها بالغة الصغر، لن يكون لنا إذَن أن نتملّاكِ، هذه المرّة على الأقلّ. أَفلَم تلقي عندنا في المرّة الأولى، أنت التي تمثّلين بمنتهى الحماسة الخيالَ وأضمنَ ملَكات النفس، ألم تلقي عندنا استقبالاً حفيّاً، وهل ترييننا غير جديرين بفهمك؟

هكذا، سيّدي العزيز، سنكتفي بفرنسا بالضرورة. وينبغي أن تصدّق أنّني أشعر بلذّة كبرى وأنا أتّخذ نبراً غنائيّاً لأتكلّم عن فنّاني بلدي. لكن، للأسف، ضمن فكرٍ نقديّ، مهما يكن قدْر دربته، ليس يلعب الحسّ الوطنيّ دوراً مستبدّاً بشكل مطلق، وعلينا أن نبدي بعض الاعترافات المخجِلة.

في المرّة الأولى التي وضعت فيها قدمَيّ في المعرض، التقيت بأحد نقّادنا البارعين الموقّرين. وعلى السؤال الأوّل، السؤال الطبيعيّ الذي كان عليّ أن أوجّهه إليه، أجابني: «إنّه سطحيّ ورديء. نادراً ما رأيت معرضاً عابساً كهذا المعرض». لقد كان على حقّ وعلى شطط في الآن نفسه. ذلك أنّ معرضاً يقدّم أعمالاً كثيرة لدولاكروا وبنغيلي[126] وفرومنتان، لا يمكنه أن يكون معرضاً عابساً. لكنّني رأيت، من خلال فحص عامّ، أنّه كان على حقّ. أن تكون السذاجة قد هيمنت في كلّ الأزمنة هو أمر لا يقبل الشكّ. لكن أن تكون سائدة هنا كما لم يحدث أن سادت يوماً، وأن تكون منتصرة وصاخبة إطلاقاً، فهذا أمر حقيقيّ بقدر ما هو مُكرب. وبعد أن تنزّهت بناظريّ في عدّة أشكال من السطحية في غاية الاكتمال، وفي حماقات في غاية الإتقان وأشكال من البلاهة والزيف المبنيّة بمهارة، وصلت بشكل طبيعيّ بمسار أفكاري إلى اعتبار فنّان الماضي، ومقارنته بفنّان الحاضر. وإذا بالسؤال «لماذا»، هذا السؤال الفظيع والأزليّ ينتصب كالعادة في أقصى هذه الأفكار المحبطة. كأنّ الوضاعة وغياب حبّ الاستطلاع والهدوء السطحيّ للغرور، هذا كلّه قد جاء ليحلّ محلّ العنفوان والنبل والطموح العاصف، وذلك في الفنون الجميلة كما في الأدب، وكما لو لم يكن في اللحظة الراهنة أيّ شيء يجيز لنا الأمل في رؤية ضروب من الازدهار الروحيّ الجزيل كما حدث في عهد عودة النظام الملكيّ. تصدّق أنّي لست الوحيد الذي تؤرّقه هذه الأفكار اللاذعة، ولسوف أثبت لك ذلك بعد وهلة. كنت إذن أتساءل: قديماً ما كان يا ترى الفنّان (لوبران[127] أو دافيد[128]، مثلاً)؟ لوبران كان هو العلم الواسع والمخيّلة ومعرفة الماضي ومحبّة العظمة. ألم يكن دافيد أيضاً، هذا العملاق الهائل الذي أهانه الوضعاء، هو حبّ الماضي وحبّ ما هو عظيم مجتمعَين والتبحّر في المعرفة؟ ومن هو الفنّان اليوم، هذا الأخ القديم للشاعر؟ للإجابة على هذا السؤال ينبغي، سيدّي العزيز، ألّا نخاف من أن نكون شديدي القسوة. فإنّ محسوبية فاضحة تدعونا أحياناً إلى ردّ فعل مماثل. إنّ الفنّان اليوم، ومنذ سنوات عديدة، إنّما هو، بالرغم من غياب المؤهّلات عنده، مجرّد طِفل مدلّل. كم من ألقاب التشريف والأموال المبذّرة على أناسٍ بلا روح ولا علم! طبعاً، أنا لست من أنصار إقحام وسائل غريبة على الفنّ. ورغم ذلك، ومن أجل أن أعطي مثالاً، لا يمكنني أن أتجنّب الشعور بالتعاطف مع فنّان مثل شونافار، المحبوب على الدوام، المحبوب مثل الكتب والمرهف حتّى

في ضروب ثقله. فأنا على يقين من أنّي على الأقلّ مع هذا الفنّان (وما همّنا أن يكون استهدَفه رسّام فاشل بسخريته؟) بوسعي أن أتحدّث عن فرجيل أو أفلاطون. أمّا بريو[129] فله موهبة فاتنة، وذوق غريزيّ يجعله ينقضّ على الجميل مثلما ينقضّ الحيوان الصيّاد على فريسته. ودومييه[130] وُهِبَ حسّاً سليماً مستنيراً يلوّن كلّ حديثه. وريكار[131]، بالرغم ممّا في خطابه من إبهار وتوثّب، يعرب في كلّ لحظة عن كونه يعرف الكثير وأنّه قد قام بالكثير من المقارنات. وإنّي أعتقد أنّ من غير المجدي أن نتكلّم عن محادثة أوجين دولاكروا، وهي خليط عجيب من الصلابة الفلسفية ومن خفّة الروح والحماسة الحارقة. وبعد هؤلاء، لا أتذكّر البتّة مَن قد يكون جديراً بأن يحادث فيلسوفاً أو شاعراً. ولن تجدوا أبداً خارج هؤلاء غير **الطفل المدلّل**. إنّي أتوسّل إليك، وإليك أتضرّع بأن تخبرني في أيّ معرض أو في أيّ ملهىً، في أيّ لقاء اجتماعيّ أو حميم سمعتَ كلمة روحانيّة نطق بها **الطفل المدلّل**، كلمة عميقة ولامعة ومركّزة تجعلنا نفكّر أو نحلم، أيْ، أخيراً، كلمة موحية! إنْ حدثَ أن نُطِقَ بمثل هذه الكلمة، فلن يكون قد نَطَق بها سياسيّ أو فيلسوف، وإنّما بعض ممارسي حرفة غريبة، صيّاد أو بحّار أو مقشِّش كراسيّ؛ أمّا أن يكون نطق بها فنّان هو **طفل مدلّل**، فهذا لم يحصل قطّ.

لقد ورث الطفل المدلّل عن أسلافه الحظوة، التي كانت شرعيّة يومذاك. فالحماسة التي كانت توجّه تحيّات الإجلال لدافيد وغيران وجيروديه وغرو ودولاكروا وبوننغتون[132] لا تزال تسطع بنور حليم على شخصه النحيل. وفي حين يضمن مؤرّخون أشدّاء وشعراء جيّدون عيشهم بكدّ وجدّ، يسرف المموِّل المخبول في مكافأة الحماقات الصغيرة الوقحة **للطفل المدلّل**. ولتلاحظ جيّداً أنّه لو كانت هذه النعمة تُسبَغ على أناس يستحقّونها لَما شكوت. فأنا لست من الذين يحسدون مغنّية أو راقصة بلغت أوج فنّها على ثروتها المكتسبة بكدّ ومجابهة للخطر يوميّين. لو كنت كذلك لخشيت من السقوط في رذيلة الرّاحل جيراردان[133]، ذي الذاكرة السّفسطائية، الذي أعاب يوماً على تيوفيل غوتييه أنّه يجعل مخيّلته تكافأ أكثر بكثير من خدمات نائب رئيس بلديّة. لقد كان ذلك، لو تتذكّر جيّداً، في تلك الأيّام المشؤومة حيث كان الجمهور المروَّع يسمعه يتكلّم باللاتينية: **وهكذا تحدّث الحيوان** (*pecudesque locutæ*)![134] لا لست ظالماً إلى هذا الحدّ؛ غير أنّه من الطيّب أن يرفع المرء صوته وأن يستنكر عالياً البلاهة المعاصرة، حيث في الوقت الذي لا تجد فيه لوحة خلاّبة لدولاكروا إلّا بشقّ الأنفس من يشتريها بألف فرنك، يُدفَع أكثر من ذلك بعشر مرّات وعشرين مرّة لأشكال لا تثير الانتباه من صنع ميسونييه[135]. لكنّ تلك **الأزمان الجميلة** قد ولّت؛ وها نحن قد سقطنا

إلى الدرك الأسفل، حتّى أنّ السيّد ميسونيه، الذي، بالرغم من كلّ فضائله، كان له بؤس إدخال ذوقِ ما هو سخيف ونشره شعبيّاً، إنّما يُعدُّ عملاقاً حقيقياً بالمقارنة مع صانعي الترهّات الحاليّة.

إنّ الإساءة إلى المخيّلة، واحتقار ما هو عظيم، وحُبّ المهنة (كلّا، إنّ كلمة «الحبّ» لأجمل من أن تلائم ههنا)، أقول الممارسة الحصرية للمهنة، تلك هي، فيما أعتقد، البواعث الرئيسة لانحطاط الفنّان. كلّما تملّكنا المخيّلة كان من الأفضل تملّك المهنة لمصاحبة المخيّلة في مغامراتها وتجاوز الصعوبات التي تبحث هي عنها بِنَهم. وكلّما تمكنّا من مهنتنا، كان علينا أن نقلّل من التباهي بها ومن إظهارها، حتّى نفسح المجال للمخيّلة كي تسطع ببريقها الخاصّ. هو ذا ما تقوله الحكمة؛ والحكمة تقول أيضاً: بهيمة هو من لا يملك غير المهارة، ومجنونة هي المخيّلة التي تريد الاستغناء عنها. ولكن مهما يكن من بساطة هذه الأشياء، فإنّها تقيم أعلى من [عقل] الفنّان الحديث أو أدنى منه. تقول ابنة حارس بناية لنفسها: «إنّي سأذهب إلى معهد الموسيقى، وأبدأ في الكوميدي فرانسيز، وأحفظ أبيات كورناي[136] حتّى أحصل على حقوق أولئك الذين أنشدوها طويلاً». وإنّها لَفاعلةٌ ذلك كما وعدت به. إنّها رتيبة على نحو كلاسيكيّ جدّاً ومملّة على نحو كلاسيكيّ جدّاً أيضاً، وإنّها لجاهلة، لكنّها نجحت في ما كان سهلا جدّاً، أي أن تحصل بصبرها على ميزات عضو في الكوميدي فرانسيز. أمّا **الطفل المدلّل**، أي الرسّام الحديث، فيقول لنفسه: «ما المخيّلة؟ خطرٌ وتعب. ما قراءة الماضي وما تأمّله؟ وقت ضائع. سأكون كلاسيكيّاً، لا مثل برتان[137] (لأنّ ما هو كلاسيكيّ إنّما يغيّر مكانه واسمه)، وإنّما سأكون مثل... ترواليون[138]، على سبيل المثال». وإنّه لَفاعلٌ ذلك كما وعد به. إنّه يرسم ويرسم؛ ثمّ يوصد روحه، ويرسم مرّة أخرى إلى أن يشبه أخيراً الفنّان الممتثل للموضة، ويكون ببلاهته ومهارته جديراً بقبول الجمهور وماله. هكذا يعثر مُحاكي المُحاكي على مُحاكيه، وهكذا يلاحق كل منهم حلمه الخاصّ بالعظمة، موصداً أكثر فأكثر روحه، وبخاصّة غير قارئ أيَّ شيء، ولا حتّى كتاب **الطبّاخ الماهر** *le Parfait Cuisinier*، الذي بوسعه أن يفتح له مسيرة أقلّ كسباً لكنّها أكثر فخراً. وحينما يحذق **الطفل المدلّل** قواعدَ تهيئة مختلف الصّلصات والعجائن والعصائر وسائر الخلطات (وأنا أتكلّم هنا بلغة الرسم)، فإنّه يتّخذ لنفسه إهاباً فخوراً ويكرّر لنفسه بأكثر اقتناعاً من أيّ وقت مضى أنّ كلّ ما عدا ذلك لا جدوى منه.

ذات يومٍ جاء مزارع ألمانيّ إلى رسّام وقال له: «سيّدي الرسّام، إنّي أريد أن ترسم لي بورتريهي الخاصّ. أريد أن تصوّرني جالساً في المدخل الرئيس لمزرعتي، في الأريكة الكبيرة التي

تركها لي أبي. وإلى جانبي ترسم زوجتي بمغزلها؛ ومن ورائنا بناتي في مجيء ورواح يطبخن حساء العائلة. ومن الجادّة الكبيرة على اليسار يأتي أبنائي العائدون من الحقول، بعد أن أعادوا الأبقار إلى الإسطبل، ثمّ أبنائي الآخرون، مع أحفادنا، يُدخلون العربات المحمّلة بالعلف. ولا تنسَ من فضلك، في الوقت الذي أتأمّل فيه هذا المشهد، أنفاس غليوني التي يلطّف لونها غروب الشمس. وإنّي أريد أيضاً أن أسمع نواقيس صلاة المساء التي تدقّ في الكنيسة المجاورة. فهناك تزوّجنا جميعاً آباءً وأبناءً. وإنّه لَمِن المهمّ أن ترسم علامات الرضى التي تبهجني في تلك اللحظة من النهار، وأنا أتأمّل في الآن نفسه عائلتي وثروتي النامية بمشقّة نهار كامل!»

مرحى لهذا المزارع! لقد كان بلا ريب يفهم الرسم. إنّ حبّ المهنة قد ارتقى بمخيّلته. يا ترى أيٌّ من فنّانينا العاملين تبعاً للموضة سيكون جديراً بإنجاز هذا البورتريه، ويمكن لمخيّلته أن تدّعي أنّها في مُقامه؟

-2-

الجمهور الحديث وفنّ التصوير الفوتوغرافيّ

سيّدي العزيز،

لو كان لي متّسع من الوقت كي أبهجك، لَكُنت نجحتُ بيسرٍ بمجرّد أن أتصفّح كلّ العناوين المبتذلة وأذكر لك كلّ المواضيع السخيفة التي تطمح إلى جلب الأنظار. ههنا تكمن الرّوح الفرنسيّة. محاولة بثّ الدهشة بكلّ وسائل الدهشة الغريبة عن الفنّ المقصود، ذلك هو المصدر الكبير لمَن ليسوا **بطبعهم** رسّامين. لا بل يحدث حتّى أن تنتشر هذه الرذيلة أحياناً، وفي فرنسا دوماً، لدى بعض الناس ممّن لا يفتقرون إلى الموهبة والذين يشوّهونها هكذا بضرب من الخليط المغشوش. وبوسعي أن أعرض أمام ناظريك العنوان الكوميديّ على طريقة المؤلّفين الهزليّين، والعنوان العاطفيّ الذي لا تنقصه غير علامة التعجّب، والعنوان-التورية، والعنوان العميق والفلسفيّ، والعنوان الخادع أو العنوان-الفخّ على طريقة **يا بروتوس اتركْ قيصر!** *Brutus, lâche César!*[139] «فأَجَابَ يَسُوعُ وَقَالَ: «أَيُّهَا الْجِيلُ الكافرُ الفاسدُ، حتّامَ أبقى مَعَكُمْ؟ وإلامَ أَحْتَمِلُكُمْ؟»[140]. وفي الحقيقة إنّ هذا الجيل، سواء أتعلّق الأمر بالفنّانين أو بالجمهور، لا يؤمن بالرسم إلّا قليلاً، حتّى ليبحث بلا توقّف عن وسيلة

لمسخه ولفّه في كبسولات من السكّر كما يفعلون مع دواء غير سائغ الطعم. وأيٌّ نوع من السكّر هو يا إلهي العظيم! أذكر لك عِنوانين للوحتين لم أرهُما في الحقيقة: **حبٌّ وأرنب محمّرة بالنبيذ!** [141] *Amour et Gibelotte !* (ما دام للتطفّل شهيّة فوريّة، أليس كذلك؟). سأبحث عن شاكلة لأجمع حميمّياً هاتين الفكرتين: فكرة الحبّ وفكرة أرنب مسلوخة ومحوَّلة إلى يخنة. وحقّاً لا يمكنني أن أفترض أنّ خيال الرسّام قد أذهب إلى حدّ وضع جعبة وأجنحة وغشاوة على جثمان حيوان أليف؛ لأنّ الأمثولة ستكون بالفعل غامضة جدّاً. أعتقد بالأحرى أنّ العنوان قد رُكّب وفق وصفة **كره البشرية والتوبة**[142] *Misanthropie et Repentir*. سيكون العنوان الحقيقيّ إذن: **عاشقان يأكلان أرنبة محمّرة بالنبيذ**. ولنتساءل الآن هل هما شابّان أم شيخان، عامل وشابّة متحرّرة أم مُقعد ومتسكّعة تحت عريش مغبر؟ ينبغي أن تكون قد رأيت اللّوحة! أمّا [لوحة] **ملكيّ وكاثوليكيّ وجنديّ**[143] *Monarchique, catholique et soldat* فهي من النوع النبيل، من نوع **الفارس القروسطيّ، أو رحلة من باريس إلى القدس** (عفواً شاتوبريان![144]، إنّ بوسعِ أنبل الأشياء أن تصير وسائل كاريكاتيريّة، والكلمات السياسيّة لقائد إمبراطوريّة يمكن أن تستحيل إلى مفرقعات رسّام فاشل). إنّ هذه اللّوحة لا يمكنها أن تمثّل سوى شخص واحد يقوم بثلاثة أشياء **في نفس الوقت**: فهو يحارب ويتناول القربان المقدّس ويشهد شروق لويس الرابع عشر[145]. قد يكون محارباً موشوماً بزهور الزنبق وصوَر التقوى. لكن لماذا الضياع؟ لنقُل ببساطة إنّ تلك وسيلة للإدهاش، خادعة وعقيمة. والأكثر مدعاة للأسف هو أنّ هذه اللّوحة، ومهما يكن من غرابة ذلك، ربّما كانت لوحة جيّدة. وقد تكون **لوحة الحُبّ والأرنب المحمّرة بالنبيذ** جيّدة هي أيضاً. ألم ألاحظ أيضاً وجود مجموعة منحوتات صغيرة لم أسجّل مع الأسف رقمها، وحين أردت التعرّف على الموضوع، أعدتُ قراءة دليل المعرض أربع مرّات بلا جدوى. وأخيراً، أعلمتَني أنتَ بكلّ لطفٍ أنّ اسمها هو **قطٌّ وعلى الدّوام**[146] *Toujours et Jamais*. لقد شعرتُ بكلّ صدق بالفجيعة لرؤيتي رجلاً محبوّاً بموهبة حقيقية يعالج بلا جدوى فنّ الأحاجي.

المعذرة لأنّي تسلّيت لبعض لحظات على طريقة صغار الجرائد. ولكن مهما بدا لك من سخافة المضمون، فسوف تجد فيه، بتفحّصه جيّداً، واحداً من الأعراض المحزنة. ولكي ألخّص ما أذهب إليه بضرب من المفارقة، فإنّي أسألك وأسأل أصدقائي العارفين بتاريخ الفنّ أكثر منّي: هل كانت ذائقة الغباء وذائقة الذكاء (وهما الشيء نفسه) قد وُجِدتا في كلّ زمان؟ وهل أنّ **شقّة للإيجار**[147] *Appartement à louer* ولوحات أخرى بالغة التعقيد قد ظهرت في كلّ العصور لإثارة نفس

الحماسة؟ أتساءل إذا كانت مدينة البندقيّة في عهد فيرونيزه وباسانو[148] قد أُصِيبت بمثْلِ هذه الأحاجي، أو أنّ عيون جوليو رومانو[149] وميكيلانجيلو وبانديْنيلّي[150] قد أبهرتها مثل هذه الفظاعات؟ بكلمة، أتساءل هل كان السيّد بريار[151] رجلاً خالداً وكلّيّ الحضور. أنا لا أعتقد ذلك، وإنّي لأعتبر هذه الفظاعات بمثابة ترف خاصّ بالشعب الفرنسيّ. وأن يكون هؤلاء الفنّانون هم من يورثونه هذا الميل، فهذا صحيح. وأن يكون هذا الشعب يطلب منهم إشباع هذه الحاجة، فهذا لا يقلّ صحّة هو أيضاً. لأنّه إذا كان الفنّان يفسد عقول الجمهور، فإنّ هذا الأخير يردّ عليه بالمثْل دوماً. إنّهما طرفان متلازمان يؤثّر أحدهما على الآخر بنفس الاقتدار. لذا علينا أن نُعجب بالسرعة المذهلة التي بها نسير على درب التقدّم (وأقصد بالتقدّم السيطرة التدريجية على المادّة)، وأيّ انتشار عجيب يحدث كلّ يوم للمهارة المشتركة، تلك التي نكتسبها بالمواظبة والصبر!

في بلادنا، يكاد الرسّام المطبوع، شَأنه شأن الشاعر المطبوع، يكون مسخاً. إنّ الميل الحصريّ للحقيقيّ (بالرغم من نبله حينما يقتصر على تطبيقاته الحقيقية) يقمع ههنا الميل إلى الجمال ويخنقه. وحَيثما لا ينبغي أن نرى غير **الجمال** (وأنا أفترض هنا رسماً جميلاً، ويمكن التكهّن بيُسر بالرسم الذي أتخيّله)، لا يبحث جمهورنا إلّا عمّا هو **حقيقيّ**. ما هو بالجمهور الفنّان، أي الفنّان المطبوع. قد يكون جمهوراً ذا منزع فلسفيّ، أو أخلاقيّ أو هندسيّ، أو هاوياً لطرائف تربويّة، يمكن أن يكون كلّ ما شئت، لكنّه ليس أبداً فنّاناً على نحو عفويّ. إنّه يشعر أو بالأحرى يحْكم بشكل متعاقب، بطريقة تحليلية. وإنّ شعوباً أخرى أكثر حظوة من الشعب الفرنسي إنّما تشعر على الفور وفي كرّة واحدة على نحو تأليفيّ.

كنت منذ قليل أتكلّم عن الفنّانين الذين يسعون إلى إدهاش الجمهور. إنّ الرغبة في الإدهاش والاندهاش لهي رغبة شرعيّة تماماً. «إنّها لسعادة أن تندهش» *It is a happiness to wonder*، و«إنّها لسعادة أن تحلم» *It is a happiness to dream* أيضاً[152]. فكلّ المسألة تكمن إذن، إذا ما أردتَ أن أمنحك لقب فنّان أو لقب محبّ للفنون الجميلة، في معرفة بأيّ سبيل تريد خلق الدهشة أو الشعور بها. ولأنّ الجميل إنّما هو مدهش **على الدوام**، فسوف يكون من العبث أن تفترض أنّ ما هو مدهش هو جميل **على الدوام**. لكنّ جمهورنا العاجز على نحو فريد عن الشعور بسعادة الحلم أو الإعجاب ([التي يعدّونها] علامة على صغر النفوس)، يريد أن يُدهَش بوسائل غريبة عن الفنّ. وإنّ

فنّانيه المطيعين لَيخضعون إلى ذوقه؛ ويرغبون في إثارته وفي مفاجأته وإبهاره بحيَل غير جديرة، لأنّهم يعلمون أنّه جمهور غير قادر على الانتشاء بالإجراءات الطبيعيّة للفنّ الحقيقيّ.

في هذه الأيّام المحزنة، نشأت صناعة جديدة ساهمت بشكل كبير في تجذير الحماقة في معتقدها، وفي تدمير ما كان يمكن أن يتبقّى من إلهيّ في الروح الفرنسيّة. ومن البديهيّ أنّ هذه الحشود العابدة للأوثان كانت تسلّم بوثن جدير بها وملائم لطبيعتها. أمّا في ما يخصّ الرسم والنحت، فإنّ الشعار الحاليّ للمجتمع المترَف، وبخاصّة في فرنسا (ولا أحسب أنّ بوسع أحد أن يقرّ بعكس ذلك) هو التالي: «إنّي أؤمن بالطبيعة ولا أؤمن إلّا بها (ثمّة أسباب وجيهة لذلك). وإنّي أؤمن بأنّ الفنّ إنّما هو النّسْخ الدقيق للطبيعة، لا بل لا يمكنه أن يكون غير ذلك (وثمّة طائفة حيّية ومنشقّة تطالب بإقصاء الموضوعات الكريهة، مثل المبولة أو هيكل عظميّ). وهكذا فإنّ الصناعة التي تمنحنا نتيجة مطابقة للطبيعة ستكون هي الفنّ المطلق». وإنّ ربّاً انتقاميّ الطبع قد استجاب لأمنيات هذه الحشود. ولقد كان داغير[153] هو مخلّصها. لذا تقول لنفسها: «ما دام فنّ التصوير الفوتوغرافيّ يمنحنا كلّ الضمانات في الدقّة المرغوب فيها (يُؤمنون بذلك، هؤلاء المخبولون!) فإنّ الفنّ هو إذن التصوير الفوتوغرافيّ». ومن تلك اللحظة بات المجتمع القبيح يسارع، مثل نرجس الأسطورة، ليتأمّل صورته المبتذلة على سطح المعدن. إنّ جنوناً وتعصّباً خارقاً للعادة باتا يتملّكان كلَّ عبدة الشمس الجُدد هؤلاء. شناعات غريبة حدثت عندئذ. بتجميع المضحكين والمضحكات، المزركشين جميعاً كالجزّارين ومبيّضات الملابس، في الكرنفال، وبتوسّل **هؤلاء الأبطال** من أجل حثّهم على أن يواصلوا جيّداً تكشيراتهم الملائمة للمناسبة طيلة الوقت اللّازم لهذه العمليّة، تفاخر بعضهم باستعادة المشاهد التراجيديّة أو الظريفة للتاريخ القديم. ولقد رأى أحد الكتّاب الديمقراطيين في هذا الأمر الوسيلة الناجعة لنشر ذوق التاريخ والرسم في هذا الشعب، مقترفاً بذلك ذنباً مضاعفاً ومسيئاً لفنّ الرسم الإلهيّ وللفنّ الرائع الخاصّ بالممثّل. ثمّ سرعان ما كانت آلاف العيون النهمة تنكبّ على ثقوب المنظار المجسّم كما لو كانت كُوىً للّامتناهي. إنّ حبّ الفجور، الذي يعادل في عنفوانه في القلب الطبيعيّ للإنسان عنفوان حبّه لنفسه، لم يترك هذه الفرصة السانحة لإشباع رغبته تفلت منه. ولا نقولنّ إنّه وحدهم الأطفال العائدون من المدرسة هم الذين يتمتّعون بمثل هذه التفاهات؛ فهي كانت شغفاً للجميع. لقد سمعت امرأة جميلة، امرأة من المجتمع المترف، لا من مجتمعي انا، تقول لأولئك الذين كانوا يُخفون عنها مثل هذه الصور، ملتزمين حيالَها بشكل من الحياء: «هاتوا المزيد؛ ليس ثمّة من شيء مفرط اللّذع بالنسبة إليّ». أقسمُ أنّي قد سمعت هذا، لكن من يصدّقني؟ «أنتم ترون

جيّداً أنّهنّ سيّدات عظيمات!» يقول ألكساندر دوما[154]. «ثمّة من هنّ أكثر عظمة»، يقول كازوت[155].

ولأنّ الصناعة الفوتوغرافية شكّلت ملجأ لكلّ أشباه الرسّامين، ممّن هم أكثر نقص موهبة أو أكثر كسلاً من أن يكملوا دراستهم، فقد كان هذا الشغف الشامل يحمل لا فحسب طابع العماء والحمق بل كان له أيضاً لون الانتقام. أن تكون هذه المؤامرة الغبيّة التي نجد فيها، كما يحدث في جميع المؤامرات الأخرى، صنوفاً من الماكرين والمخدوعين، قادرة على النجاح بشكل مطلق، هذا أمر لا أؤمن به، أو على الأقلّ لا أريد أن أؤمن به. بيد أنّي على قناعة بأنّ التقدّم المُساء تطبيقه لفنّ التصوير الفوتوغرافيّ قد ساهم كثيراً، مثل بقيّة أشكال التقدّم الماديّة المحضة، في إفقار العبقرية الفنّية الفرنسيّة، وهي عبقريّة نادرة سلفاً.

عبثاً تطلق الغطرسة الحديثة زئيرها وتتجشّأ كلّ «قرقرات» شخصيّتها الدائريّة، وتتقيّأ كلّ السفسطات العسيرة على الهضم التي حشتها بها حتّى الشبع فلسفة حديثة العهد؛ فإنّه لَمن الجليّ أنّ الصناعة، وقد اقتحمت الفنّ، صارت عدوّه القاتل بامتياز، وأنّ الخلط بين الوظائف يمنع من إنجاز أيّ منها جيّداً. إنّ الشعر والتقدّم طُموحان يكره أحدهما الآخر كراهية غريزيّة، وحينما يلتقيان على طريق واحد، ينبغي على أحدهما أن يخدم الآخر. وإذا جاز للتصوير الفوتوغرافيّ أن يقوم مقام الفنّ في بعض وظائفه، فإنّه سيزيحه قريباً أو يفسده تماماً، وذلك بفضل التحالف الطبيعيّ الذي سوف يعثر عليه في حماقة الحشود. ينبغي على التصوير الفوتوغرافيّ إذن أن يلتزم بواجبه الخاصّ الذي يتمثّل في كونه خادماً للعلوم والفنون، خادماً مطيعاً جدّاً، مثل الطباعة والكتابة الاختزاليّة اللّذين لم يخلقا الأدب ولم يحلّا محلّه.

فأن يثري التصويرُ الفوتوغرافيّ «ألبوم» المسافر ويمنح عينيه الدقّة التي تنقص ذاكرته، وأنْ يزيّن مكتبة العالِم بالطبيعة، ويُكبِّر الحيوانات المجهريّة، لا بل حتّى أن يَسند ببعض المعلومات فرضيّات عالم الفلك، وأخيراً أن يكون بوسعه أن يصبح السكرتير والمدوِّن لكلّ مَن كان محتاجاً في مهنته إلى تدقيق ماديّ مطلق، هذا كلّه، وإلى هذا الحدّ، لا أفضل منه. وإذا كان له أن يُنقذ من النسيان الآثار المتداعية والكتب والرّشمات والمخطوطات التي يلتهمها الزمن، والأشياء الثمينة التي يكاد شكلها يندثر والتي تطلب مكاناً في أرشيفات ذاكرتنا، فإنّه، أي التصوير الفوتوغرافيّ، سيكون في كلّ ذلك جديراً بالامتنان والتصفيق. لكن لو سُمح لهذا الفنّ بالتطفّل على مجال اللّا ملموس

والخياليّ، أي على مجال كلّ ما لا قيمة له إلّا لأنّ الإنسان قد أضفى عليه من روحه، ففي هذه الحالة الويلُ لنا!

أعرف جيّداً أنّ أناساً كثراً سوف يقولون لي: «إنّ المرض الذي أنت بصدد تفسيره هو مرض الحمقى. وإلّا فأيُّ شخص جدير بلقب فنّان وأيُّ هاوٍ للفنون حقيقيّ خلطَ يوماً بين الفنّ والصناعة؟». أنا أدرك ذلك، لكنّي أسألهم بدوري هل يؤمنون بعدوى الخير والشرّ، بأثر الغوغاء على الأفراد وبطاعة الفرد غير الإراديّة، والقائمة على الإكراه، للرعاع. أنّ الفنّان يؤثّر على الجمهور، وأنّ الجمهور يمارس بدوره أثراً على الفنّان، فذلك قانون غير قابل لا للمقاومة ولا للنقاش. ثمّ إنّ الوقائع، وهي شهود فظيعون، يمكن دراستها، ويمكننا وفقاً لذلك أن نلاحظ الكارثة. فمن يوم إلى آخر يفقد الفنّ من احترامه لنفسه، ويذلّ نفسه إزاء الواقع الخارجيّ، ويجد الفنّان نفسه شيئاً فشيئاً مجبوراً على رسم لا ما يحلم به بل ما يراه. **إنّها لَسعادة أن يحلم المرء،** ولقد كان شيئاً مجيداً أن يعبّر المرء عمّا حلمَ به؛ لكن ما عساني أن أقول! ألا يزال يعرف هذه السعادة؟

قد يقول المراقب الحسن النوايا إنّ غزو التصوير الفوتوغرافيّ وجنون الصناعة الطاغي هما غريبان تماماً عن هذه النتيجة المؤسفة. أوَ يحقّ لنا أن نفترض أنّ شعباً اعتادت عيونه على اعتبار نتائج علم ماديّ مُنتجات للجمال، لم يُضعف على نحو فريد، بعد أمدٍ معيّن، ملَكته الخاصّة في الحكم على أكثر الأشياء أثيريّة وأكثرها لاماديّة، وفي الإحساس بها؟

-3-
سيّدة المَلَكات

لقد سمعنا في الأيّام الأخيرة أصواتاً تتعالى لتقول بألف شاكلة وشاكلة: «انسخوا الطبيعة؛ لا شيء غير الطبيعة. ليس ثمّة من متعة كبرى ولا من انتصار أجمل من نسخة ممتازة من الطبيعة». وإنّ هذا المذهب، العدوّ للفنّ، لا يدّعي إمكان تطبيقه على الرسم فحسب وإنّما على جميع الفنون الأخرى، حتّى على فنّ الرواية، وحتّى على الشعر. ولا ريب في أنّه يحقّ لامرئ ذي خيال أن يردّ على هؤلاء المتعصّبين للطبيعة والراضين تماماً بتعصّبهم: «إنّي لأجد مضجراً وغيرَ مجدٍ تمثيلَ ما هو كائن، لأنّه لا شيء ممّا هو كائن يرضيني. إنّ الطبيعة لقبيحة، وإنّي لأُفضّل مسوخ مخيّلتي على

ابتذال ما هو موجود». بيد أنّه سيكون أكثر فلسفيّة أن نسأل أصحاب هذا المذهب إن كانوا أوّلاً على يقين من وجود الطبيعة البرّانيّة. وإذا ما بَدا سؤال كهذا أبرعَ من أن يرضي طبعهم الهجّاء فلنسألهم إن كانوا على يقين من أنّهم يعرفون **كلّ الطبيعة** وكلّ ما يوجد في الطبيعة. إنّ الإجابة بنعم ستكون أكثر الإجابات تبجّحاً وفظاظة. وبمقدار فهمي لهذه الضروب من الهذيان الشائن، فإنّ هذا المذهب يريد أن يقول، لا بل أنا من يمنحه شرف الاعتقاد في أنّه يريد أن يقول: إنّ الفنّان، أي الفنّان الحقيقيّ، أو الشاعر الحقيقيّ، لا ينبغي عليه أن يرسم إلّا وفق ما يراه وما يشعر به. عليه أن يكون **وفيّاً** حقّاً لطبيعته الخاصّة. وعليه أن يتحاشى، كما يتحاشى الموت، أن يقترض عينَي شخص آخر ومشاعره، مهما يكن عظيماً؛ وذلك لأنّ المُنتجات التي سيمنحها لنا في هذه الحالة ستكون، بالنسبة إليه، أكاذيب، وليس **وقائع**. لكن إذا كان هؤلاء المتحذلقون الذين أتحدّث عنهم (وثمّة حذلقة حتّى في السفالة)، والذين يملكون ممثّلين عنهم في كلّ مكان، أضفْ أنّ هذه النظريّة تداهن العجز والكسل أيضاً، أقول إذا كانوا لا يريدون أن يُفهَم الأمر على هذه الشاكلة، فلنحسبْ فقط أنّهم كانوا يريدون أن يقولوا: «ليس لنا من مخيّلة ولقد قرّرنا ألّا يكون لأحد مخيّلة».

يا لها من ملكة مُلغزة، سيّدة الملَكَات هذه! إنّها لتؤثّر في كلّ الملكات الأخرى. إنّها تهيّجها، وترسلها إلى المعركة. وإنّها لتشبهها أحياناً إلى حدّ الامتزاج بها، ومع ذلك هي دوماً نفسها فعلاً، وإنّ الأفراد الذين لا تهيّجهم لَقابلون للمعرفة بيُسر، وذلك بفضلِ لعنة خفيّة تجعل مُنتجاتهم جافّة مثل شجرة التّين في الإنجيل.

إنّها القدرة على التحليل وعلى التأليف. رَغمَ ذلك فإنّ أناساً ماهرين في التحليل وقادرين كفاية على تلخيص الأشياء يمكن أن يكونوا محرومين من المخيّلة. إنّها كذلك وليست كذلك تماماً. إنّها ملَكة الإحساس، ومع ذلك ثمّة أشخاص حسّاسون، بل ربّما حسّاسون جدّاً، محرومون منها. إنّ المخيّلة هي التي علّمت الإنسان الحسّ الأخلاقيّ للّون، وللإطار والصوت والعطر. ولقد خلقت في بدء العالَم القياسَ والاستعارة. إنّها تفكّكُ كلّ المخلوقات وتخلق، بالموادّ المتراكمة والمهيّأة وفق قواعد لا يمكن العثور على أصلها إلّا في أشدّ المواضع عمقاً في النفس، عالماً جديداً، وهي التي تنتج الإحساس بالجديد. وبوصفها قد خلقت العالم (وبوسعنا أن نقول ذلك، حتّى بمعنى دينيّ)، فمن العادل أن تحكمه. ما الذي نقوله عن محارب بلا مخيّلة؟ إنّه بوسعه أن يكون محارباً ممتازاً، بيد أنّه، إذا ما قاد جيوشاً، لن ينجز فتوحاً. هَذه الحالة يمكن مقارنتها بشاعر أو روائِيّ يجرّد المخيّلة من قيادة

الملكات ليمنحها مثلاً، إلى معرفة اللغة أو إلى ملاحظة الوقائع. وما الذي نقوله عن ديبلوماسيّ بلا مخيّلة؟ إنّه بوسعه أن يعرف تاريخ المواثيق والتحالفات في الماضي، لكنّه لن يتكهّن بتلك التي يتضمّنها المستقبل. وما الذي نقوله عن عالِم بلا مخيّلة؟ إنّه قد تعلّم كلّ ما أمكن تعليمُه بوصفه قابلاً لأن يُتعلَّم، لكنّه لن يعثر على القوانين التي لم يُتكهَّن بها بعدُ. إنَّ المخيّلة هي إذن سيّدة الحقّ، **والممكن** هو أحد أقاليم الحقّ. المخيّلة هي قطْعاً حليفة اللانهائيّ.

ومن دونها فإنّ كل الملكات الأخرى، مهما تكن صلابتها ورهافة ذوقها، هي كما لو كانت لا وجود لها، في حين أنّ ضعف بعض الملكات الثانويّة، التي تُنعشها مخيّلة نشيطة، إنّما هو تعاسة ثانوية. لا يمكن لأيّ ملكة منها أن تستغني عن المخيّلة، في حين تقدر المخيّلة أن تعوّض ملكات أخرى. وكثيراً ما يحدث أن تبحث هذه الملكات عن شيء ولا تعثر عليه إلّا بعد محاولات متعاقبة وبعدّة طرائق غير مناسبة لطبيعة الأشياء، ويكون بوسع المخيّلة أن تتكهّن به بكلّ اقتدار وبكلّ بساطة. وأخيراً، إنّها لَتلعب دوراً مهمّاً حتّى في الأخلاق؛ واسمح لي بالذهاب إلى حدّ القول: أيّ معنى للفضيلة من دون المخيّلة؟ سيكون ذلك معادلاً للفضيلة من دون الرحمة، أو للفضيلة من دون السماء؛ وإنّه لشيء صلب، قاسٍ وعقيم، وقد صار في بعض البلاد إلى تزمّت، وفي بعض البلاد الأخرى إلى نزعة بروتستانيّة.

وبالرغم من كلّ الفضائل البديعة التي أنسبها إلى المخيّلة، فإنّي لن أسيء إلى قرّاء صحيفتك بأن أشرح لهم أنّ المخيّلة بقدر ما تُغذّى تكون قويّة، وأنّ أشدّ حليف في المعارك مع المثل الأعلى، إنّما هو مخيّلة رائعة ذات مخزون من المعاينات ثريّ. لكن، ومن أجل العودة إلى ما كنت بصدد قوله قبل قليل في شأن جواز قيام المخيّلة مقام الملكات الأخرى، الأمر الذي تدين به إلى أصلها الرّبانيّ، فإنّي أرغب في ضرب مثال، مثال صغير جدّاً، أتمنّى ألّاتقابله بازدراء. أتعتقد يا ترى أنّ مؤلّف **أنطوني**[156] *Antony* **والكونت هرمان** *Comte Hermann* **ومونتي كريستو** *Monte-Cristo*، قد يكون عالماً؟ كلّا، أَليس كذلك؟ أوَ تحسب أنّه كان ماهراً في ممارسة الفنون، وأنّه درسها دراسة شغِفة؟ ليس الأمر كذلك أيضاً. لا بل أعتقد أنّ هذا سيكون منافياً لطبعه. والحال أنّه مثال يبرهن على أنّ المخيّلة، وإنْ لم تستعن بمعرفة الألفاظ التقنيّة وممارستها، لا يمكنها أن تتلفّظ بحماقات هرطوقيّة في حقل هو في قسمه الأكبر من مشمولاتها. منذ أيّام قليلة كنت في عربة قطار، وكنت أفكّر في المقال الذي أكتبه الآن؛ كنت أفكّر بخاصّة بهذا القلب الفريد للأشياء، الذي حدث في قرنٍ عوقب فيه الإنسان بأنْ صار كلّ شيء جائزاً له، والذي سمح باحتقار أشرف الملكات الأخلاقية

وأكثرها منفعة. وفي تلك اللحظة رأيت قربي أحد أعداد صحيفة **لانديباندانس بيلج** *l'Indépendance belge*. وكان ألكساندر دوما قد أخذ فيه على عاتقه مهمّة عرض كُتب المعرض الجماعيّ. غذّت المناسبة حبّي للاستطلاع. ولك أن تخمّن مقدار فرحتي حينما رأيت عندئذ أحلام يقظتي وقد تمّ التثبّت منها عبر مثالٍ منحَتنيه الصدفة. أن يكون هذا الرجل، الذي يبدو أنّه يمثّل الحيويّة الكونيّة، قد أثنى ثناء حسناً على فترة كانت ملأى بالحياة؛ وأن يكون خالقُ المسرح الرومنطيقيّ قد تغنّى، وبإيقاع أؤكّد لك أنّه لا تنقصه العظمة، بذلك الزمان السعيد الذي، إلى جانب المدرسة الأدبية الجديدة، أزهرت فيه مدرسة الرسم الجديدة: دولاكروا، وأشيل ديفيريا[157]، وبولانجيه[158]، وبوترليه[159]، وبوننغتون[160]، وسواهم؛ ستقول لي إنّه موضوع الدهشة الجميل، وإنّ هذا هو ميدانه فعلاً! **مديح الأزمنة الخوالي**[161]! لكن أن يكون قد مجّد دولاكروا بذكاء، وفسّر بوضوحٍ نمطَ جنون أعدائه، وأن يكون ذهب حتّى أبعد، إلى حدّ تبيان ما افتقر إليه أكبر الرسّامين من بين أكثر المشاهير حداثة، وأن يكون ألكساندر دوما، هو الصّريح والمسترسل للغاية، قد بيَّن كأحسن مايكون أنّ تروايون مثلاً لا يملك العبقرية، وأوضح حتّى ما كان ينقصه حتّى يحاكي العبقريّة، فلتخبرني يا عزيزي، هل تجد الأمر بهذا القدر من البساطة؟ وكلُّ هذا جاء مكتوباً بهذا التحرّر الدراميّ الذي عوّد هو عليه في محادثته مستمعيه الكثر. ومع ذلك كم من اللّطافة ومن الفجاءة في تعبيره عن الحقيقيّ! لا شكّ أنّك توصّلت بنفسك إلى استنتاجي نفسه: لو لم يكن ألكساندر دوما، هو الذي ليس بالعالِم، يملك لحسن الحظّ مخيّلة ثريّة، لَما كان بوسعه أن يقول غير حماقات. والحال أنّه قال أشياء ذات معنى، ولقد قالها بروعة، لأنّ... (ينبغي أن نكمل العبارة فعلاً)، لأنّ المخيّلة بفضل طبيعتها القادرة على أن تقوم مقام كلّ الملَكات إنّما تشتمل على الفكر النقديّ.

يبقى للمعترضين عليّ مهرب آخر، هو أن يصرّحوا بأنّ ألكساندر دوما ليس هو مؤلّف مقالته عن المعرض الشامل[162]. لكنّ هذه الشتيمة هي من القدَم وهذا المهرب هو من الابتذال بحيث ينبغي أن نتركه إلى هُواة سقط المتاع وإلى القائمين على **بريد القرّاء** وعلى **الإخباريّات**. وإذا لم يلجؤوا إلى هذا المهرب بعدُ، فسوف يلجؤون إليه مستقبلاً.

سأتوغّل الآن بشكل أكثر حميميّة في فحص وظائف هذه الملكة الرئيسة (ألا يذكّرنا ثراؤها بأفكار من الأرجوان؟)[163] سأخبرك بكلّ بساطة بما تعلّمته من فم رجل معلّم. وكما كنت في تلك

الحقبة أجرّب، بفرح الإنسان الذي يتعلّم، تطبيق قواعده البسيطة على كلّ الرسوم التي تقع عليها عيناي، بوسعنا أن نطبّقها بالتعاقب على بعض رسّامينا، بوصفها مِحَكّاً.

-4-
حُكم المخيّلة

بعد أن أرسلت إليك البارحة الصفحات الأخيرة من رسالتي، التي كتبتُ فيها بقدرٍ من الخفر ما يلي: **ما دامت المخيّلة قد خلقت العالم، فإنّها تحكمه**، رحتُ أتصفّح **الوجه المظلم من الطبيعة**[164] *la Face Nocturne de la Nature* فعثرت على هذه الأسطر التي أستشهد بها فقط لأنّها الشرح الذي يبرّر السطر الذي كان يُحيّرني: «لا أقصد بالمخيّلة مجرّد التعبير عن الفكرة الشائعة التي تتضمّنها هذه الكلمة، التي أسيء فهمها دوماً، وهي أوهام بكلّ بساطة، وإنّما أقصد المخيّلة **الخلاّقة** فعلاً، وهي وظيفة أكثر رفعة، وتحافظ، بوصف الإنسان قد خلقه الله على أحسن صورة، على مسافة بعيدة من تلك القوّة الجبّارة التي يصمّم الخالق انطلاقاً منها عالمه ويخلقه ويصونه». إنّني لا أشعر أبداً بالخزي بل بشديد الغبطة لكوني قد التقيت بالسيّدة المرموقة كرو Mme Crowe، هذه، التي لطالما أُعجبتُ بملَكة الاعتقاد التي بلغت عندها من التطوّر ما تبلغه الريبة لدى آخرين.

كنت بصدد القول إنّي قد سمعت منذ زمن بعيد رجلاً عالماً وعميقاً حقّاً في فنّه يعبّر في هذا الموضوع عن الأفكار الأكثر امتداداً والأبسط أيضاً[165]. وحينما رأيتُه للمرّة الأولى لم يكن لديّ من تجربة غير الحبّ المفرط، ولا من تفكير غير الغريزة. وفي الحقيقة لقد كان ذاك الحبّ وتلك الغريزة حيويّين على نحو متوسّط فقط، لأنّ عينيّ، اليافعتين يومذاك جدّاً، واللّتين كانتا تزخران بصور مرسومة أو منحوتة، لم يكن بوسعهما أن تشفيا غليلهما البتّة. وإنِّي لأعتقد أنّ «العوالم بوسعها أن تنتهي»[166] قبل أن أصير من كارهي الصّوَر. ومِن البديهيّ أنّه أراد عندئذٍ أن يكون على قدر كبير من التّساهل واللطف؛ ذلك أنّنا تحدّثنا أوّلاً في مواطئ مشتركة، أي في المسائل الأكثر امتداداً وعمقاً. بخصوص الطبيعة على سبيل المثال: «ليست الطبيعة غير مُعجم»، كان يكرّر معظم الأحيان. ولفهم المعنى الواسع المتضمّن في هذه الجملة ينبغي أن يتمثّل المرء الاستعمالات العديدة والاعتيادية للمعجم. فيه نبحث عن معنى الكلمات، ونشأتها، واشتقاقها؛ وأخيراً نحن نستخرج كلّ

العناصر التي تكوّن عبارة أو حكاية؛ لكن لا أحد اعتبر المعجم إنشاءً بالمعنى الشعريّ للكلمة. إنّ الرسّامين الذين يمتثلون لمخيّلاتهم إنّما يبحثون في معجمهم عن العناصر التي تتناسب وتصوّرَهم، لكن بترتيبهم لها وفقَ فنّ معيّن يمنحون هذه العناصر هيئة جديدة تماماً. أمّا من لا يملكون مخيّلة فينسخون المعجم. وتنجم عن هذا نقيصة كبرى هي نقيصة التفاهة، التي هي سمة خاصّة بأولئك الرسّامين الذين يُقرّبهم اختصاصهم أكثر من الطبيعة البرّانيّة، رسّامي المنْظر الطبيعيّ مثلاً، الذين يعتبرون بعامّة مجداً أن لا يُظهروا شخصيّاتهم. فمن شدّة الاستغراق في التأمّل، ينسى هؤلاء الشعور والتفكير.

وما أريد قوله هو أنّه، بالنسبة لهذا الرسّام الكبير، ليست كلّ أجزاء الفنّ، التي يعتبر بعضهم هذا الجزء منها والبعض الآخر جزءاً سواه بمثابة الجزء الرئيس، سوى خادمة مطيعة لملَكة فريدة وسامية.

وإذا كان إنجاز للعمل بالغ النصاعة أمراً ضروريّاً، فذلك لكي تكون لغة الحلم مترجمة بشكل واضح جدّاً؛ ومن أجل أن تكون سريعة جدّاً، ومن أجل ألّا يضيع أيُّ شيء من الانطباع الخارق للعادة الذي يُصاحب تصوّر العمل. وأن ينصبّ انتباه الفنّان حتّى على النظافة الماديّة للأدوات هو أمر يمكن فهمه بلا عناء، فكلّ أشكال الحيطة ينبغي أن تُتّخذ من أجل جعل الإنجاز سريعاً وحاسماً.

وفي مثل هذا المنهج، المنطقيّ أساساً، ينبغي أن تخدم كلُّ الشخصيّات وهيئاتها الخاصّة وملابسها، والمنظر أو الدّاخل المنزليّ الذي يشكّل لها خلفيّة أو أفقاً، هذا كلّه ينبغي أن يخدم في إضاءة الفكرة المولِّدة وأن يحمل لونها الأصليّ، حلّتها إذا جاز التعبير. وكَما أنّ كلّ حلمٍ إنّما يتنزّل ضمن جوّ خاصّ به، فإنّ تصوّراً بصدد التحوّل إلى عملٍ إنّما يحتاج هو الآخر إلى وسط ملوّن خاصّ به تحديداً. ومِن البديهي أنّه ثمّة مسحة خاصّة منسوبة إلى قسم من اللّوحة تصير مفتاحاً وتحكم كلّ الأقسام الأخرى. كُل النّاس يعلمون أنّ اللّون الأصفر، والبرتقاليّ، والأحمر، إنّما تُلهم وتُمثّل أفكار الفرح، والثراء، والمجد والحبّ؛ غير أنّه ثمّة الآلاف من الأجواء الصفراء أو الحمراء، وكلّ الألوان الأخرى سوف تتأثّر منطقيّاً وبقدرٍ متناسبٍ بالجوّ المهيمن. وبديهيّ أنّ فنّ المُلوِّن البارع له من بعض الجهات صلة بالرياضيّات والموسيقى. بَيدَ أنّ أدقّ عمليّاته تحدث من خلال شعور منحته دربة طويلة ضمانة لا تُقدَّر بثمن. ونحن نرى أنّ هذا القانون العظيم للانسجام العامّ إنّما يُدين فعلاً الكثير من التنميقات الباهرة والأخرى الفجّة حتّى لدى أشهر الرسّامين. ثمّة لوحات

لروبنز[167] لا تذكّرنا فقط بالألعاب الناريّة الملوّنة، وإنّما تذكّرنا أيضاً بألعاب ناريّة متعدّدة قيمَ بإشعالها في مكان واحد. كلّما كانت اللّوحة كبيرة كانت اللمسةُ عريضة، هذا تحصيل حاصل. لكن من الأفضل ألّا تكون اللمسات ضبابيّة على نحو مادّيّ، بل هي تصير ضبابيّة على نحوٍ مطبوعٍ انطلاقاً من مسافة مقصودة بحسب قانون التعاطف الذي يجمع ما بينها. هكذا يكتسب اللّون المزيد من الطاقة ومن النضارة.

إنّ لوحة جميلة، وفيّة ومطابقة للحلم الذي ولّدها، ينبغي أن تُنتَج بوصفها عَالَماً. كَمَا أنّ الخلق مثلما نراه إنّما هو نتاج مخلوقات كثيرة، بحيث تكون المخلوقات السابقة مُكمَّلة دوماً بما يليها. وهكذا فإنّ لوحة أمكن إنجازها على نحو منسجم تتمثّل في سلسلة من اللّوحات المنضّدة، بحيث تعطي كلّ طبقة جديدة للحلم واقعيّة أكثر وترفعه درجة أعلى نحو الكمال. وإنّي لأذكرُ على العكس من ذلك أنّي رأيتُ في محترفَي بول دولاروش[168] وهوراس فيرنيه[169] لوحات كبيرة لم تكتمل، لكن شُرِعَ في إنجازها، أي أنّها مكتملة تماماً في بعض أقسامها، في حين لم تتمّ الإشارة إلى أقسام أخرى إلّا بحدّ أسود أو أبيض. وبوسعنا أن نقارن هذا الجنس من اللّوحات بعمل يدويّ خالص مطالب بأن يُغطّي قدراً من المكان في زمان معيّن، أو بطريق طويلة مقسّمة إلى مراحل عديدة. وحينما تُنجَز مرحلة ما، لا تعود تنتظر الإنجاز، وحينما يتمّ اجتياز كلّ الطريق، يتحرّر الرسّام من لوحته.

ومِن البديهيّ أنّ كلّ هذه القواعد قد خضعت إلى التغيير إلى حدّ ما بفعل المزاج المتبدّل للفنّانين. لكنّني بالرغم من ذلك مقتنع بأنّ هذه الطريقة هي الأسلم بالنسبة للمخيّلات الثريّة. وبالتالي فإنّ إتّخاذ انزياحات كبيرة عن هذا المنهج إنّما يشهد على أهميّة شاذّة وغير عادلة معقودة على بعض الأقسام الثانويّة للفنّ.

لست أختشي القول إنّ ثمّة عبثاً في افتراض تربية واحدة تُطبَّق على أفراد مختلفين. ذلك أنّ من البديهي أنّ أشكال البلاغة والعَروض ليست أنماطاً من الإكراه المخترعة اعتباطاً، بل هي مجموعة من القواعد يقتضيها الكائن الروحيّ نفسه. ولم يحدث قطّ لأشكال العَروض والبلاغة أن منعت الفرادة من أن تنتج ذاتيّاً على نحو متميّز. بل إنّ العكس، أي أنّها ساعدت على انبثاق الفرادة، سوف يكون أكثر صواباً على نحو غير متناه.

وللإيجاز، أنا مجبر على التغاضي عن جمهرة من الاستنتاجات الناجمة عن الصيغة الرئيسة، والمنطوية على مجموع مبادئ الإستطيقا الحقيقيّة، والتي بوسعها أن تُصاغ كما يأتي: ليس

كلّ الكون المرئيّ غير مخزن للصور والعلامات التي تمنحها المخيّلة مكاناً وقيمة نسبيّة؛ إنّه ضرب من مرعى ينبغي على المخيّلة أن تهضمه وتحوّله. ينبغي على كلّ ملكات النفس أن تخضع للمخيّلة، التي تستنفرها جميعها في الآن نفسه. ومثلما أنّ معرفة المعجم جيّداً لا تعني بالضرورة معرفة فنّ التأليف، ومثلما أنّ فنّ التأليف نفسه لا يستدعي المخيّلة الكليّة، فإنّ رسّاماً جيّداً يمكن ألّا يكون رسّاماً عظيماً. بيد أنّ رسّاماً عظيماً هو بالضرورة رسّام جيّد، لأنّ المخيّلة الكليّة تتضمّن معرفة كلّ الوسائل والرغبة في اكتسابها.

من البديهيّ، انطلاقاً من المقولات التي قمتُ للتوّ بتبيانها قدر المستطاع (سوف يكون ثمّة دوماً أشياء كثيرة أخرى يمكن قولها، وذلك بخاصّة حول الأقسام المؤلِّفة بين كلّ الفنون والتشابهات في مناهجها!)، أنّ الطبقة الواسعة للفنّانين، أي للبشر الذين سخّروا أنفسهم للتعبير الفنّيّ، يُمكنها أن تُقسّم إلى فئتين شديدَتي التمايز: فذلك الذي يسمّي نفسه **واقعيّاً**، وهي كلمة مزدوجة الدلالة ومعناها ليس دقيقاً تماماً، وسنسمّيه، من أجل توصيف أفضل لمغالطته، **وضعيّاً** *positiviste*، إنّما يقول: «إنّي أريد أن أمثّل الأشياء كما هي، أو كما سوف تكون، مفترضاً أنّي لا أوجد». الكون من دون الإنسان. والآخر، صاحب الخيال، يقول: «إنّي أريد أن أنير الأشياء بعقلي وأن ألقي بانعكاسها على العقول الأخرى». وعلى الرغم من أنّ هذين المنهجين المتناقضين تماماً بوسعهما تكبير كلّ الموضوعات أو تصغيرها، من المشهد الدينيّ إلى المنظر الطبيعيّ الأكثر تواضعاً، فإنّ إنسان المخيّلة ولد بعامّة داخل الرسم الدينيّ وفي خضمّ التخيُّل الفنطازيّ، في حين أنّ الرسم المسمّى رسم الحياة اليوميّة ورسم المَناظر كان عليهما أن يمنحا في الظاهر مصادر شاسعة للعقول الكسلى والعسيرة الإثارة.

إلى جانب أصحاب الخيال والواقعيّين المزعومين، ثمّة أيضاً فئة من البشر، خجولون ومطيعون، يضعون كلّ كبريائهم في طاعةِ شفرةٍ ذات جدارة زائفة. وفي حين يعتقد هؤلاء تمثيل الطبيعة ويريد أولئك رسم أنفسهم، فإنّ الآخرين يخضعون لقواعد هي مجرّد اختراع اعتباطيّ تماماً وغير نابع من النفس البشرية، ومفترض فحسب من قبَل طرائقِ محترَف للرّسم شهير. وضمن هذه الفئة الكثيرة العدد، والقليلة الأهميّة، يوجد هُواةُ القديم الزائفون، وهواة الأسلوب الخادعون، وبكلمة واحدة كلّ مَن بِعجزهم ارتقوا بالصيغ النمطيّة إلى شرف الأسلوب.

-5-

الدِّين والتاريخ والفنطازيّة[170]

يلاحظ النقّاد في كلّ معرض جديد أنّ الرسوم الدينيّة أخذت تنعدم شيئاً فشيئاً. لست أدري إن كانوا على حقّ من جهة العدد؛ لكنّهم بلا ريب لا يخطئون من جهة الكيف. إنّ أكثرَ من كاتب دينيّ ميّال بطبعه، مثل الكتّاب الديمقراطيّين، إلى ربط الجمال بالإيمان، لم يفته أن ينسب لغياب الإيمان هذه الصعوبة المتعلّقة بالتعبير عن أمور الإيمان. وهو لعمري خطأ كان بوسعنا البرهنة عليه فلسفيّاً، لو لم تكن الوقائع قد أثبتت عكس ذلك بما فيه الكفاية، ولو لم يمنحنا تاريخ الرسم فنّانين هراطقة وملحدين منتجين لآثار فنّية دينيّة ممتازة. فلنقل إذن، وبكلّ بساطة، إنّ الدين بوصفه أعلى تخييل للروح البشريّة (أنا أتكلّم هكذا عمداً مثلما يتكلّم أستاذ الفنون الجميلة الملحد، ولا شيء ينبغي استنتاجه ضدّ إيماني)، إنّما يتطلّب ممّن يُسخّرون أنفسهم للتعبير عن أفعاله ومشاعره المخيّلةَ الأكثر نشاطاً والمجهودات الأكثر توقّداً. وهكذا فإنّ شخصيّة **بوليوكت**[171] تقتضي من الشاعر ومن ممثّل المسرح ارتقاء روحيّاً وحماسة أكثر حيويّة بكثير من شخصية مبتذلة منبهرة بمخلوق أرضيّ تافه أو حتّى ببطل سياسيّ محض. إنّ التنازل الوحيد الذي بوسعنا القيام به بشكل معقول إزاء أصحاب النظريّة التي تعتبر الإيمان منبعاً وحيداً للإلهام الدينيّ هي أنّ الشاعر والممثّل والفنّان، في اللحظة التي ينجزون فيها الأثر المعنيّ، يؤمنون بحقيقة ما يمثّلونه، هُمُ الذين تحرّكهم الضرورة. وهكذا فإنّ الفنّ هو الميدان الروحيّ الوحيد الذي يمكن للإنسان أن يقول فيه: «أنا أؤمن حين أريد، وحين لا أريد فأنا لا أؤمن». إنّ القاعدة الفظيعة والمهينة: **تهبّ الرّوح حيثما شاءت** *Spiritus flat ubi vult*، إنّما تفقد حقوقها في مجال الفنّ.

أجهل إذا كان السيّدان لوغرو[172] وآمان غوتييه[173] يملكان الإيمان الذي تريده الكنيسة، لكنّني على يقين تامّ من أنّهما، بإنجاز كلّ منهما أثراً للتقوى ممتازاً، قد كان لهما الإيمان الكافي لتحقيق الموضوع المأمول. لقد أثبتا أنّ الفنّان، حتّى في القرن التاسع عشر، بوسعه أن ينتج لوحة دينيّة جيّدة، بشرط أن تكون مخيّلته قادرة على أن ترتقي إلى مثل ذاك المقام. وبالرغم من أنّ الرسوم الأكثر أهميّة لأوجين دولاكروا تجذبنا وتنادينا، فإنّي، سيّدي العزيز، وجدت أنّ من الأفضل أن أذكر بدءاً اسمين غير معروفين أو هما معروفان قليلاً. إنّ الوردة المنسيّة أو المجهولة تُضيف إلى عطرها الطبيعيّ عطر غفليّتها، هذا العطر المُفارِق، وتزداد قيمتها الحقيقيّة بفرحِ اكتشافنا لها.

ربّما كنت مشطّاً لكوني أجهل تماماً السيّد لاغرو، لكنّي أقرّ بأنّني لم أكن [لدى دخولي هذا المعرض] شاهدتُ بعدُ أيّ عمل ممهور باسمه. وفي المرّة الأولى التي رأيت فيها لوحته، كنت مع صديقنا المشترك السيّد س...، فلفتُّ نظره إلى هذا الإنتاج المتواضع والثّاقِب. لم يكن له أن ينكر فضائله الفريدة؛ لكنّ هذا الطابع **القرويّ**، وكلّ هذا الحشد الصغير المتلفّع بالقطيفة وبنسيج هنديّ وبالقطن، الذي تجمعه **صلاة التبشير**[174] *Angelus* في المساء تحت قباب كنائس كبار مدننا، بقباقيبه ومظلّاته، وقد حنى العمل ظهور أفراده، وخدّد العمر أوجههم، وصاروا شبيهين بالرقّ وقد أخذت منهم الأحزان كلّ مأخذ، كلّ ذلك شوّش قليلاً عينَي صاحبنا، المحبّتين لضروب الجمال الأنيقة والاجتماعيّة، ككلّ أعين العارفين. ومن البديهيّ أنّه كان يخضع لهذا المزاج الفرنسيّ الذي يخشى أشدّ ما يخشى أن يكون منخدعاً، والذي هزئ منه، ببالغ القسوة، الكاتب الفرنسيّ الذي كان مصاباً به أكثر من سواه بكثير[175]. بيد أنّ روح الناقد الحقيقيّ، شأنها شأن روح الشاعر الحقيقيّ، ينبغي أن تنفتح على كلّ ضروب الجمال؛ وأن تجد بنفس اليُسر متعتها في العظمة الباهرة ليوليوس قيصر الظافر وفي عظمة ساكن الضواحي الفقير السّاجد تحت نظر الربّ. ها هي قد **عادت بسلامٍ** واستعيدت الأحاسيس المنعشة التي تسكن قباب الكنيسة الكاثوليكيّة، والتواضع الذي يستمتع بنفسه، وثقة الفقير بالربّ العادل، والرجاء في النجاة، إن لم نقل نسيان المصائب الراهنة! يدلّ هذا على أنّ السيّد لوغرو ذو عقل ثاقب، ذلك أنّ الزيّ المبتذل للشخص المصوّر في عمله لا يمسّ في شيءٍ العظمة الأخلاقية لنفس الشخص، لا بل إنّ الابتذال هنا هو زيادة حسنة للمحبّة والإحسان. وفي تَداعٍ غامض تفهمه العقول الحسّاسة، يذكّرني الطفل الذي يرتدي ملابس خرقاء ويعقّف ببلاهة قبّعته في هيكل الربّ، بحمار ستيرن وسكاكره[176]. أن يَكون الحمار هزليّاً وهو يأكل حلوى، فإنّ هذا لا يُقلّل من الشعور بالرحمة الذي ينتابنا برؤيتنا عبدَ المزرعة البائس وهو يلتقط بعض السكاكر من يَدِ الفيلسوف. وهكذا يذوق ابن الفقير، المحرج تماماً بهيئته، مرتعشاً، صنوف المربّى السماويّة. ولقد نسيتُ أن أقول إنّ إنجاز هذا العمل المنضوي تحت لواء التقوى يمتاز بقوّة عالية، وإنّ اللّون الحزين بعض الحزن ودقّة التفاصيل ينسجمان والطابعَ **المتحذلق** أبداً للتقوى. وقد لفت السيّد س... نظري إلى أنّ خلفيّة اللّوحة ليست بالعمق الكافي، وإلى أنّ الشخصيّات تبدو مسمّرة إلى حدّ ما في «الديكور» المحيط بها. بيد أنّي أعترف، وأنا أتذكّر السذاجة المشعّة للّوحات القديمة، بأنّ هذا العيب كان بالنسبة إليّ بمثابة سحر إضافيّ. وهو شيء ما كان سيُحتمَل في أثر أقلّ حميميّة ونفاذاً.

السيّد آمان غوتييه صاحب عملٍ جذب أنظار النقّاد منذ بعض السنين، وهو عمل مثير من عدّة جهات، رفضته لجنة تحكيم المعرض على ما أعتقد، غير أنّ بوسعنا تأمّله في واجهة غاليري أحد أكبر تجّار اللّوحات في الشارع الكبير: وأنا أتكلّم هنا عن باحة **مستشفى المجنونات** *Hôpital de folles*؛ وهو موضوع عالجه لا وفق الطريقة الفلسفية الجرمانية، طريقة كاولباخ Kaulbach، على سبيل المثال، تلك التي تجعلنا نفكّر بمقولات أرسطو، وإنّما وفق الشعور الدرامّي الفرنسيّ، يضاف إليه رصد أمين وذكيّ. إنّ أصدقاء الكاتب يقولون إنّ كُلّ ما في هذا الأثر موضوع بدقّة بالغة: الرؤوس، الإيماءات، الملامح، وكلّ شيء منسوخ وفق الطبيعة. لكنّنِي لا أعتقد في ذلك، أوّلاً لأنّي لاحظتُ في تركيب اللّوحة علامات مضادّة، وثانياً لأنّ ما هو صائب ببساطة وعلى نحو شامل لا يثير الإعجاب أبداً. لقد عرض السيّد غوتييه في هذا العام عملاً فريداً يتّخذ من **أخوات الإحسان** *Sœurs de charité* عنواناً له ببساطة. وإنّنا لَنحتاج إلى قدرة حقيقية لاستخراج الشِّعر ذي الحساسية المرهفة المتضمّن في تلك الثياب الطويلة المتماثلة، وفي تسريحات الشَّعر الصارمة وتلك السلوكات المتواضعة والجادّة المماثلة لحياة المتديّنين. كلّ شيء في لوحة السيّد غوتييه يُساهم في نموّ الفكرة الأساسيّة: هذه الجدران البيضاء الطويلة، وهذه الأشجار المصطفّة بشكل مضبوط، وهذه الواجهة البسيطة إلى حدّ الفقر، والسلوكات المستقيمة دون أيّة فتنة أنثوية، وكلّ هذا الجنس المختزل إلى الانضباط، كما يحدث لجنديّ، وحيث يلمع الوجه بشكل حزين من فرط الشحوب الورديّ لعذريّة مكرّسة، هذا كلّه يمنح إحساساً بالثبات الأزليّ وانعدام التنويع والواجب الممتع في رتابته.

لقد أحسست، وأنا أدرس هذه اللّوحة المرسومة بلمسة كريمة وبسيطة بساطة موضوعها، بذلك الإحساس المبهم الذي تلقيه في النفس بعض لوحات لوسوور وأفضل أعمال فيليب دو شمباني[177]، تلك التي تعبّر عن عادات الرهبان. وإذا كان بين قرّائي من يريدون البحث عن هذه اللّوحات، فانّي أعتقد أنّه من الأفضل تنبيههم إلى أنّهم سيعثرون عليها في آخر قاعة عرض، في القسم الأيسر من البناية، وهي قاعة مربّعة وواسعة، عُزِلت فيها جملة لوحات لا عناوين لها، دينيّة مزعومة في معظمها. تتّسم هذه القاعة ببرود شديد، حتّى أنّ زوّارها أكثر ندرة، كمثل ركن من حديقة لا تزوره الشمس. في هذا المستودع المزدحم بهذه **القرابين الزائفة**، ووسط هذه الكوكبة الواسعة من الحماقات الباهتة، أودِعت هاتان اللّوحتان المتواضعتان.

ويا لروعة مخيّلة دولاكروا! تلك التي لم تخشَ قطّ أن تتسلّق أماكن الدين العالية والصعبة؛ فالسماء ملك لها، وكذلك الجحيم والحرب والأولمب والشهوة. هو ذا حقّاً مثال الرسّام-الشاعر! إنّه فعلا أحد المصْطَفين النادرين، وإنّ امتداد روحه لَيتضمّن الدين. وإنّ مخيّلته المتّقدة كشموع الكنائس، لَتلمع بكلّ أشكال الألق والأرجوان. يشغفه كلّ ما يوجد في **الشغف** من ألم، ويمدّه بالإشراق كلّ ما يوجد في الكنيسة من بهاء. طوراً فطوراً يسكب على لوحاته الملهَمة الدمَ والنورَ والظلمات. وإنّي لَأعتقد أنّه يضيف عن طيبِ خاطرٍ أُبَّهته الطبيعية إلى جلالة الأناجيل. ولقد رأيتُ لوحة لدولاكروا صغيرة، بعنوان **البشارة**[178] *Annonciation*، لم يكن الملاك الزائر لمريم فيها وحده، بل يقوده باحتفالٍ ملاكان آخران، وكان تأثير هذه الحاشية السماويّة عليَّ قويّاً وفاتناً. ولقد كانت إحدى لوحاته من عهد الشباب، **المسيح في بستان الزيتون** *Le Christ aux Oliviers* («يا أبتاه أبعد عنّي هذه الكأس»، في سان بول، شارع القدّيس أنطوان)، ترْشح رقّة أنثويّة وعذوبة شعريّة. إنّ الألم والأبّهة اللَّذين يأتلقان في الدّين عالياً يجدان دوماً صداهما في روحه.

أي نعم، صديقي العزيز، إنّ هذا الإنسان الخارق للعادة والذي صارعَ [نصوص] سكوت وبايرون وغوته وشكسبير وأرسطو وتاسو ودانتي والإنجيل، والذي أنار التاريخ بأشعّة فرشاته وصَبّ خياله أمواجاً في عيوننا المنبهرة، هذا الإنسان، المتقدّم في السنّ، والموسوم مع ذلك بفتوّة عنيدة، والذي منذ مطلع شبابه خصّص وقته لتدريب يده وذاكرته وعينيه من أجل تهيئة أسلحة أكثر صلابة لخياله، هذا العبقريّ قد وجد أخيرا أستاذاً يعلّمه فنّه، وذلك لدى **كاتب إخباريّات** شابّ بقيت خدمته حتّى ذاك الوقت مقتصرة على الإخبار عن فستان هذه السيّدة أو تلك في حفل الرقص الأخير للبلدية. يا لروعة الأحصنة الورديّة، ويا لروعة المزارعين **الليلكيّين**، والأدخنة **الحمراء** (دخان أحمر، يا للجرأة!) هذه كلّها عوملت بفظاظة عالية. لقد حُوِّلت آثار دولاكروا إلى رماد ورُمِيَت في مهبّ الرياح الأربع. إنّ هذا النوع من المقالات، التي يتحدّثون عنها في كلّ الصالونات البرجوازيّة، إنّما تبدأ على نحو ثابت بالكلمات التالية: «ينبغي أن أقرّ بأنّي لا أدّعي أنّي عارف بالفنون، وأنّ أسرار الرسم تبقى بالنسبة إليّ أمرا مُستغلقاً، **لكن مع ذلك**...، إلخ.» (في مثل هذه الحالة، لماذا الكلام عن الرسم؟)، وينتهي عموماً بجملة مليئة بالمرارة تعادل نظرة حسد ملقاة على الطوباويّين الذين يفهمون ما لا يقبل الفهم.

قد تقول لي: فيمَ تهمّ الحماقة حين تنتصر العبقرية؟ لكن ليس من السطحيّ، يا عزيزي، أن نقيس قوّة المقاومة التي تواجهها العبقريّة، وإنّ كلّ أهميّة هذا الإخباريّ الشابّ تنحصر، وهو أمر كافٍ، في تمثّل الفكر المتوسّط للبرجوازيّة. تخيّل إذن أنّ هذه الكوميديا إنّما هي موجّهة ضدّ دولاكروا منذ 1822، وأنّه منذ تلك الحقبة، وفي الموعد الدقيق دوماً، كان رسّامنا يمنحنا في كلّ معرضٍ العديد من اللّوحات التي توجد بينها دوماً لوحة رائعة على الأقلّ، تُظهر على نحو ساطع، حتّى أستخدم عبارة مهذّبة وحليمة للسيّد تيير M. Thiers، «وثبة التفوّق هذه التي تحرّك الأمنيات المحبطة إلى حدّ ما **بالجدارة المعتدلة جدّاً لكلّ ما تبقّى**». وهو يُضيف: «لست أدري أيّة ذكرى لكبار الفنّانين تتملّكني إزاء الطابع المميّز لهذه اللّوحة (**دانتي وفرجيل** *Dante et Virgile*). إنّي لأعثر على هذه القوّة المتوحّشة والمضطرمة والطبيعية، التي تمتثل دونما جهدٍ لاندفاعها الخاصّ... ولا أعتقد أنّي قد أخطأت في هذا الشأن، لقد وُهب السيّد دولاكروا عبقريّة؛ فليتقدّم واثق الخطو، ولينصرف إلى الأعمال الكبرى، ذاك هو الشرط الضروريّ للموهبة...». لا أعلم بالضبط كم مرّة في حياته كان السيّد تيير نبيّاً، لكنّه كان ذاك اليوم بالفعل نبيّاً. لقد انصرف دولاكروا إلى **الأعمال الكبرى**، ومع ذلك لم يجرّد الرأي العامّ من عدوانيّـة تجاهه. وحين نتأمّل هذا الدفق المهيب، الذي لا ينضبُ، من اللّوحات، سيكون من اليسير التكهّن بالرجل الذي سمعته يقول ذات مساء: «لقد عرفت مثل كلّ أندادي الكثير من أشكال الشغف؛ غير أنّي لم أشعر بأنّي سعيد تماماً إلّا في العمل». لقد قال باسكال إنّ التوجات[179] والأردية الأرجوانيّة والقلنسوات المريّشة قد اختُرعت، لحسن الحظّ حقّاً، لكي تؤثّر على العامّة، ومن أجل أن تسِم بعلامةٍ ما هو قابل للاحترام فعلاً. وبالرغم من ذلك فإنّ التكريمات والجوائز الرسمية التي تلقّاها دولاكروا لم تستطع إسكات صوت الجهل. لكن حين نتأمّل في الأمر جيّداً، فبالنسبة لأمثالي ممّن يرون أنّ دراسة شؤون الفنّ ينبغي ألّا تتمّ إلّا بين الأرستقراطيّين ويعتقدون أنّ نُدرة المصْطَفين هي التي تصنع الجنّة، فإنّه لممتازٌ أن تكون الأمور سارت على هذا النحو. يا له من إنسان محظوظ! لقد خبّأت له العناية الإلهيّة أعداء احتياطيّين. يا له من إنسان سعيد بين السعداء! إنّ موهبته لا تنتصر فحسب على العراقيل إنّما هي تجعل ولادة عراقيل جديدة ممكنة من أجل الانتصار عليها مرّة أخرى! إنّه عظيم أيضاً بمقدار عظمة القدامى، في قرن وفي بلاد لم يكن بوسع القدامى أن يعيشوا فيهما. فأنا حينما أقصد الارتقاء برجال من أمثال رفائيل وفيرونيزه إلى حدّ النجوم، وذلك بنيّة واضحة في التقليل من أهميّة ما جاء بعدَهم، وحينما أمنح حماستي لهذه الكيانات العظيمة التي لا تحتاج إليها، فإنّما أتساءل إن لم يكن استحقاقٌ معادلٌ

لاستحقاقهم على الأقلّ (ولنسلّم للحظة، بشيء من المحاباة المحض، أنّه أدنى من استحقاقهم) أكثر **استحقاقاً** بما لا يُقاس، ما دام قد نما وانتصر في مناخ وأرض مناوئين؟ كان فنّانو عصر النهضة النبلاء سيبدون مذنبين تماماً لو لم يكونوا عظماء، خصيبين وجليلين، هُمُ الذين حظوا بتشجيع وتحميس من كوكبة لامعة من السادة والأساقفة، لا بل من الجمهور نفسه الذي كان في تلك العصور الذهبيّة هو نفسه فنّاناً! أمّا الفنّان الحديث الذي ارتقى عالياً جدّاً **بالرغم** من عصره، فما بوسعنا أن نقول في شأنه سوى بعض الأمور التي لن يقبل بها هذا القرن، والتي ينبغي أن نترك القول فيها للعصور القادمة؟

وحتّى نعود إلى الرسوم الدينيّة، قُل لي هل رأيتَ يوماً تعبيراً عن التبجيل الضروريّ أفضل ممّا في لوحة **إنزال المسيح إلى القبر** *La Mise au tombeau* [180]؟ هل تعتقد بكلّ صدق أنّ تيتسيانو كان سيخترع ذلك؟ كان سيتصوّر الأمر -ولقد تصوّره بالفعل- بشكل مغاير؛ غير أنّي أفضّل هذه الطريقة بالذّات. إنّ الديكور هو القبر نفسه، شعار الحياة ما تحت الأرضيّة التي ينبغي على الدين الجديد أن يحياها لمدّة طويلة! وفي الخارج، ينزلق الهواء والنور زحفاً في قلب اللولب. **والأمّ** على وشك أن يُغشى عليها، إنّها لا تكاد تتماسك! لنلاحظ عرَضاً أنّ أوجين دولاكروا، بدلاً من جعل الأمّ المقدّسة واحدة من الأمّهات الصغيرات المعهودات في الرّسوم، يمنحها دوماً لمسة وعمقاً تراجيديّين يناسبان تماماً سيّدة الأمّهات هذه. وإنّه لَمن المحال أنّ هاوياً للفنّ على قدر من الشاعريّة لن يحسّ بخياله مصعوقاً، لا بانطباع تاريخيّ، وإنّما بانطباع شعريّ ودينيّ وكونيّ، وهو يتأمّل هذه المجموعة من الرجال يضعون بعنايةٍ جُثمان مولاهم في عمق مدفن، أي في عمق هذا الضريح الذي بجّله من بَعدُ كلّ الناس، الضريح «الوحيد الذي، كما يقول رينيه René بروعة، لن يكون لديه أيّة وديعة ليُسلّمها في يوم الحساب!»[181].

إنّ لوحة **القدّيس سيباستيان**[182] *Saint Sébastien* أعجوبة لا فقط بوصفها رَسماً، وإنّما بوصفها أيضاً أحزاناً عذبة. ويمثّل **الصّعود إلى جبل الجلجلة** [183]*La Montée au Calvaire* إنشاءً فنيّاً معقّداً، متوهّجاً وحاذقاً. هذه اللّوحة، يقول لنا الفنّان الذي يعرف عالمه، «ينبغي أن **تُنجَز في أبعاد كبيرة** في كنيسة القدّيس سولبيس Saint Sulpice، في جناح التعميد، الذي نُقِلت الطقوس الممارَسة فيه إلى مكان آخر». ومع أنّ دولاكروا اتّخذ كلّ احتياطاته قائلاً لعموم الناس بوضوح:

«أريد أن أريكم، في شكل مصغّر، مشروعَ عمل كبير كُلّفتُ به»، فإنّ النقّاد لم يفتهم، كعادتهم، أن يعيبوا عليه أنّه لا يعرف أن يرسم سوى تصميمات!

هوَ ذا الشاعر الشهير الذي علّم **فنّ الهوى**[184] مُستلقٍ على أعشاب بريّة، في شيء من الارتخاء والحزن الأنثويّين. أكان بوسع كبار أصدقائه في روما الانتصار على ضغينة الإمبراطور؟ هل سيستعيد يوماً المباهج الفاخرة للمدينة العجيبة؟ كلّا، فَمِن تلك الأصقاع التي هي بلا مَجد سوف يتدفّق، بلا جدوى، النهر الطويل والسوداويّ لقصائده **الحزينات**[185] *Tristes*. ههنا سوف يحيا، وههنا سوف يموت. «وذات يوم، بعدما عبرتُ نهر الإستَر l'Ister نحو مصبّه، مبتعداً إلى حدّ ما عن فريق الصيّادين، وجدتُني على مقربة من مياه بُنطس. واكتشفتُ قبراً حجرياً، فوقه تنمو شجرة غار. اقتلعت الأعشاب التي تغطّي بضعة حروف لاتينيّة، وسرعان ما استطعتُ أن أقرأ هذا البيت الأوّل من رثائيّات شاعر منكود الحظّ: «سوف تذهب يا كتابي إلى روما، ولسوف تذهب إليها من دوني».

«وقد لا يكون بوسعي أن أصف لكم ما شعرت به حينما عثرت في عمق هذه الصحراء على قبر أوفيديوس. كم من التأمّلات الحزينة أقدر أن أتقدّم بها حول عذابات المنفى، التي كانت عذاباتي أنا أيضاً، وحول لا جدوى الموهبة في استحصال السعادة! إنّ روما التي تستمتع اليوم بمَشاهد رسمَها الشاعر الأفصح، روما هذه شهدت دموع أوفيديوس تنسكب من عينين ناشفتين على امتداد عشرين عاماً. آه! إنّ السكّان المتوحّشين لضفاف الإستر لَأقلّ جحوداً من شعوب أوسونيا[186]، إذ ما زالوا يتذكّرون أورفيوس ذاك الذي ظهر في غاباتهم![187] إنّهم يأتون للرّقص حول قبره؛ بل إنّهم قد حافظوا على شيء ما من لغته لفرطما كانت عذبةً لديهم ذكرى ذاك الرومانيّ الذي كان يعتبر أنّه هو البربريّ، لأنّه لم يكن مفهوماً من قبَل السّرماتيّين!».[188]

لم أُحِل على تأمّلات أودور هذه بخصوص أوفيديوس اعتباطاً. إنّ الإيقاع السوداويّ لمؤلّف **الشهداء** إنّما يتناغم مع هذه اللوحة، وإنّ الحزن المضني للسجين المسيحيّ إنّما ينعكس فيها على نحو باذخ. ثمّة ههنا ثراء اللّمسة والمشاعر التي تميّز الريشة التي سطّرت **الناتشيز**[189] *les Natchez*؛ وإنّي لأجدُ في الأجواء الرعويّة والبريّة لأوجين دولاكروا **قصّة جميلة تماماً** لأنّه وضع فيها «زهرة الصحراء، وسحر الكوخ والبساطة في حكي الألم، هذه الأشياء التي لا أتبجّح لكوني قد حافظت عليها»[190]. بطبيعة الحال لن أحاول أن أترجم بيَراعي اللّذاذة الحزينة جدّاً التي تنبعث من

هذا المنفى المعشوشب. إنّ دليل المعرض الجماعيّ، الذي ينطق هنا باللّغة الشديدة الوضوح والاقتضاب لتدوينات دولاكروا، يقول لنا بكلّ بساطة، وهو التعبير الأكثر ملاءمة: «بعضهم كانوا يتأمّلونه بفضول، وبعضهم الآخر يستقبلونه على طريقتهم، ويُهدونه غلالاً بريّة وحليب الفرس». ومهما يكن من مبلغ حزنه، لم يكن شاعر اللّباقة لينقصه الإحساس بهذا اللّطف البربريّ، وبفتنة هذه الضيافة الريفيّة. وإنّ كلَّ ما في أوفيديوس من ظُرف وخصوبة قد انتقل إلى رسم دولاكروا؛ وكما أنّ المنفى قد منح الشاعر اللامع الكآبة التي كانت تنقصه، فإنّ السوداويّة قد زيّنت بطلائها الساحر المشهدَ الخصب للرسّام. مِن المحال بالنسبة إليّ القول: إنّ هذه اللّوحة لدولاكروا هي أفضل لوحاته؛ لأنّها دوماً الخمر ذاتها، الآتية من نفس الدنّ، خمر مسكرة وشهيّة، وبنت ذاتها؛ لكن قد تكون لوحة **أوفيديوس منفيّاً في ديار السكيثيّين** من تلك اللّوحات التي وحده دولاكروا يعرف كيف يتصوّرها ويرسمها. إنّ الفنّان الذي أنتج هذه الرائعة بوسعه القول إنّه إنسان سعيد، كما يقدر أن يعدّ نفسه سعيداً كلّ من كان بمستطاعه أن يشبع منها عينيه كلّ يوم. إنّ الفكر لَيتوغّل فيها بشهوة بطيئة ونهمة، كما في السماء، في أفق البحر، وفي عينين مليئتين بالأفكار، وفي موقف خصب ومفعم بأحلام اليقظة. إنّي مقتنع بأنّ هذه اللّوحة تملك سحراً فريداً بالنسبة للأرواح الرهيفة؛ وأكاد أقسم بأنّها لا بدّ أن تكون أعجبت أكثر من أيّة لوحة أخرى أصحاب المزاج العصبيّ والشاعريّ، السيّد فرومنتان[191] مثلاً، الذي سيسعدني أن أتحدّث عنه بعد قليل.

وإنّي لأجهد نفسي من أجل اقتناص الصيغة التي تعبّر بحقّ عن **اختصاص** أوجين دولاكروا. رسّام ممتاز، وملوِّن ماهر، وبانٍ للّوحات وقّاد وخصب، كلّ هذا بديهيّ، وكلّ هذا قد قيل من قبلُ. لكن من أين يأتي أنّه ينتج الشعور بالجدّة؟ ما الذي يُعطيناه علاوة على الماضي؟ هو العظيم بقدْر سائر العظماء، والماهر بقدْر سائر المهرة، لماذا يُعجبنا أكثر؟ قد يسعنا القول إنّه، وهو الموهوب بمخيّلةٍ أثرى، يعبّر بخاصّة عن أخفى ما في الدّماغ، وعن الطابع المذهل للأشياء، لفرط ما يحتفظ أثره بكامل الأمانة بطابع تصوّره ومزاجه. إنّه اللامتناهي في المتناهي. إنّه الحلم! ولا أقصد بهذه الكلمة ذلك الرّكام اللّيليّ، وإنّما أقصد الرؤيا التي أمكن إنتاجها بعد تفكّر كثيف، أو تلك التي تُحدثها أدمغة أقلّ خصوبة عن طريق مثير اصطناعيّ. وبكلمة، إنّ أوجين دولاكروا إنّما يرسم بخاصّةٍ **النّفس** في أجمل ساعاتها. آه يا صديقي العزيز، إنّ هذا الرجل لَيمنحني أحياناً الرغبة في أن أعمّر طويلاً، أو، بالرغم من كلّ ما يلزم من الشجاعة لميّت كي يقبل بالعودة إلى الحياة من جديد («أعيدوني إلى الجحيم»، قال التعِس الذي بعثته ساحرة تيساليا)، هو يمنحني الرغبة في أن يتمّ

إنعاشي في الوقت المناسب حتّى أشهد التعزيمات والمدائح التي سوف يثيرها ديلاكروا في قادم الزمان. لكن ما الفائدة من ذلك؟ وحينما يُستجاب لهذه الأمنية السخيفة، أمنية أن أشهد نبوءة متحقّقة، أيّ غُنم سوف يكون لي، إن لم يكن الخجل من أنّي كنت نفساً ضعيفة تتملّكها الحاجة إلى رؤية إثبات قناعاتها؟

كان على الفكر الفرنسيّ الساخر، الممزوج بعنصر الحذلقة الموجّه للإعلاء من خفّته الطبيعيّة بشيء من الجِدّ، أن تنتج مدرسة سمّاها تيوفيل غوتييه بدماثته المعهودة، وبصيغة مهذّبة، المدرسة الإغريقية الجديدة، وسأسمّيها أنا، إن شئتَ، مدرسة **المتحذلقين**. ههنا يكون هدف التبحّر إخفاء غياب المخيّلة. ولا يتعلّق الأمر في أغلب الأحيان إلّا بنقل الحياة المشتركة والعاميّة إلى إطار إغريقيّ أو رومانيّ. وسيكون فنّ دوزوبري[192] وبارتليمي[193] هنا مصدر عونٍ كبير، كما أنّ تقليد أفاريز هركولانيوم[194]، بألوانها الشاحبة المتحصّل عليها بلمسات طفيفة، سيسمح للرسّام بتحاشي كلّ صعوبات رسم ثريّ وصلب. هكذا يأتي، من جهةٍ، خلط الأشياء (وهو عنصر الجدّ)، ومن جهة أخرى نقل ابتذالات الحياة في النظام القديم (وهو عنصر المفاجأة والنجاح)، يأتيان من الآن فصاعداً ليقوما مقام كلّ الشروط المطلوبة للرسم الجيّد. سوف نرى إذن صبياناً من العهود القديمة يلعبون بالكرة القديمة وبالطّوق القديم، وبدُمى قديمة ولُعب قديمة؛ وأطفالاً صغاراً عجيبين يلعبون لعبة السيّدة والسيّد (**أختي ليست هناك**[195] *Ma sœur n'y est pas*)؛ وآلهة حبٍّ يمتطون حيوانات مائيّة (**زينة حمّام**[196] *Décoration pour une salle de bains*) وبائعات هوى بأعداد هائلة، يمنحن سلعتهنّ معلّقة من الجناحين، كما تُعلّق الأرنب من أذنيها، وينبغي إرسالهنّ إلى ساحة مورغ[197] Morgue، وهي المكان الذي تزدهر فيه تجارة طيور أكثر طبيعيّة. إنّ إله الحبّ، الذي لا مردّ له، كوبيدون الخالد صنيع الحلوانيّين، إنّما يلعب في هذه المدرسة دوراً مهيمناً وشاملاً. إنّه رئيس هذه الجمهوريّة الأنيقة والمغناج. إنّه سمكة تتكيّف وكلَّ الصلصات. ألسنا، رغم ذلك، متعبين حقّاً من رؤية اللّون والرخام المبذّرين من أجل هذا المشاغب الهرِم، المجنّح كحشرة، أو كبطّة، والذي يرينا توماس هود[198] يجلس القرفصاء وكالكسيح يسحق بسمنته الرخوة السحاب الذي هو له بمثابة وسادة؟ بيده اليُسرى يُمسك على شاكلة السيف قوسه المسنودة إلى فخذه، وباليُمنى ينفِّذُ الأمر القائل «احملوا السلاح!» شعره مجعّد وكثيف كشعر مستعار لخوذيّ؛ ووجنتاه الواثبتان تقمعان منخريه وعينيه؛ وجسده أو بالأحرى لحمه، المبطّن، الأنبوبيّ الشكل، والمنتفخ كالشحوم المعلّقة في

كلاليب الجزّارين، إنّما هو بلا ريب ممطوط بتأوّهات العشق الكونيّ السّاذج؛ وفي ظهره الجبليّ عُلّق جناحا فراشة.

«أليسَ ههنا الحَضُون[199] الذي يعصر نهود الجميلات؟... أليس هذا الشخص هو الشريك غير المتناسب جسديّاً مع شريكته، الذي تتأوّه من أجله باستوريلّا Pastorella في أكثر المراقد العذريّة ضيقاً؟ ألا تحيل الأفلاطونيّة أماندا Amanda (هي التي هي روحٌ بكاملها)، عندما تتكلّم عن الحبّ، على هذا الكائن الملموس تماماً، والذي هو جسدٌ بكامله؟ وهل تعتقد بيليندا Bélinda، حقّاً، أنّ النبّال ما فوق الماديّ هذا بوسعه أن يمكث في عينها الزرقاء الخطيرة؟

«تحكي الأسطورة أنّ فتاة من البروفنس شُغِفَت بتمثال أبولو وماتت شغفاً به. لكن هل أصيبت فتاة شغوف يوماً بالهذيان، وهل جفّ كيانها عند قاعدة تمثال هذا الشكل المسخيّ؟ أوَ لا يتعلّق الأمر بالأحرى برمز صفيق يصلح لتفسير الحياء والمقاومة التي يُضربُ بها المثل للفتيات عند مقاربة إله الحُبّ؟

«إنّي أعتقد بيُسر أنّه إنّما يحتاج إلى **قلب برمّته** له وحده، لأنّ عليه أن يملأه إلى حدّ الاكتظاظ. إنيّ أؤمن **بثقته؛** لأنّه يبدو في مظهر المقيم غير المؤهّل للسير. لئن كان سريع **الذوبان،** فذاك يعود إلى شحمه، وإذا كان يحترق **باللهيب،** فذاك ديدن كلّ جسد مُشحم. ثمّة أشكال من **الخمول** كما في كلّ الأجسام التي هي بمثل هذه الحمولة، وإنّه لمن الطبيعيّ أنّ منفاخاً بهذا الحجم **يطلق تنهّدات.**

«إنّي لا أنكر أنّه يسجد عند أقدام النساء، ما دام هذا هو وضع الفيلة؛ ولا أنّه يُقسم أنّ هذا التكريم سيكون **أبديّاً؛** سيكون بالتأكيد مقلقاً تصوّرُه على خلاف ذلك. أن يموت، لا ريب عندي البتّة في ذلك، خاصّة بمثل هذه البدانة ورقبة بالغة القصَر! ولئن كان **أعمى** فإنّ تورّم وجنتيه، وهما وجنتا خنزير، هو الذي يحول دونه ودون الرؤية. لكن أن يسكن في العين الزرقاء لبيلندا، آه! إنّي أشعر أنّي هرطوقيٌّ، إذ لن أصدّق ذلك أبداً؛ لأنّها لم تملك قطُّ في عينها إسطبلاً!».[200]

إنّ هذا لَممّا تحلو قراءتُه، أليس كذلك؟ وإنّه لَيثأر لنا قليلاً من هذا السمين الكبير المثقوب وجهه بغمّازات تُمثّلِ الفكرة الشعبيّة عن الحبّ. وبالنسبة إليّ، لو دُعيتُ إلى تمثيل الحبّ، فلعلّي أرسمه في شكل حصان هائج يلتهم صاحبه، أو في شكل شيطان عيناه محاطتان بالزرقة من فرط

العمل الشاقّ وقلّة النوم، جارّاً وراءه شبحاً أو محكوماً عليه بالأشغال الشاقّة، تقرقع السلاسل في ركبتيه، ومحرّكاً بيدٍ قارورة سمّ، وبالأخرى الخنجرَ الملطّخ بدماء الجريمة.

إنّ المدرسة التي يتعلّق بها الأمر، التي تتميّز (في نظري) بسمة رئيسة تتمثّل في الانزعاج الدائم، لها في الآن نفسه صلة بالمثل الشعبيّ وبالألغاز الرمزيّة وابتعاث عتيق الأشياء. وبوصفها لغزاً رمزيّاً، فإنّها بقيت إلى حدّ الآن أدنى تعبيراً من لغز **الحبّ يسمح بتزجية الوقت والوقت يفوّت الحبّ** *L'Amour fait passer le Temps et le Temps fait passer l'Amour*، الذي له فضل تشكيل لغز وقح، سديد ولا يقبل لومة لائم. وإنّ هذه المدرسة، بهوسها بتزويق الحياة الحديثة الفظّة على طريقة القدامى، لا تنفكّ ترتكب ما أسمّيه بطيبةِ خاطرٍ كاريكاتيراً معاكساً. وإنّي لَأعتقد أنّي أسدي لها خدمة عظيمة، لو أرادت أن تصير أكثر إزعاجاً، بأن أشير عليها بكتاب إدوار فورنييه[201] بما هو مصدر للموضوعات لا يُستنفد. أَن يُكسى كلُّ التاريخ وكلّ المهن وكلّ الصناعات الحديثة بأزياء الماضي، ذاك هو، على ما أعتقد، بالنسبة إلى الرسم، وسيلة للإدهاش لا يشوبها الخطأ ولا تنضب. وإنّ العالِمَ المتبحّر لَيَغنم هو نفسه من ذلك بعض المُتعة.

إنّه لَمِن المُحال علينا أن ننكر لدى السيّد جيروم[202] ميزات نبيلة، في أوّلها البحث عن الجديد وتحبيذ الموضوعات العظيمة، غير أنّ تفرّده (إن كان لديه من تفرّد) هو أحياناً من طبيعة شاقّة وتكاد لا تُرى. إنّه يبثّ في الموضوعات حرارة ما بطريقة باردة بتوسّل توابل صغيرة وحِيَل صبيانيّة. إنّ فكرة **صراع ديَكة**[203] إنّما تستدعي بالطبع ذكرى مدينة مانيلا[204] أو إنكلترا. وسيحاول السيّد جيروم أن يباغت تطفّلنا بتحويل هذه اللعبة إلى مسرحيّة رعويّة قديمة. وبالرغم من المجهودات العظيمة والنبيلة، فإنّ صاحب عصر أغسطس[205]، على سبيل المثال - هذه اللّوحة التي لا تزال تمثّل حجّة على هذه النزعة الفرنسية للسيّد جيروم في البحث عن النجاح خارج الرسم وحده - لم يكن، ولن يكون، أو على الأقلّ هذا ما أخشاه، سوى أوّل العقول المتحذلقة. أن يكون الجوّ المحليّ وهذه الألعاب الرومانيّة[206] قد تمّ تمثيلها بضبط شديد، فأنا لا أريد أن أشكّ في ذلك البتّة؛ ولن أرتاب في أمر كهذا أدنى ريبة (ورغم ذلك، ما دام مصارع الشِّباك هنا، فأين المصارع الرومانيّ؟). لكن تأسيسَ نجاحٍ على عناصر مماثلة، أليس في هذا الأمر لعبة إن لم تكن خادعة فهي على الأقلّ خطرة وتثير مقاومة مرتابة لدى الكثير من الناس الذين سوف يبتعدون عن هذا العمل هازّين رؤوسهم ومتسائلين إن كانت الأمور تسير هكذا حقّاً؟ وحتّى إنْ فرَضنا جدلاً أنّ مثل هذا النقد

قد يكون نقداً غيرَ عادل (لأنّنا نعثر عموماً لدى السيّد جيروم على عقل شغِف بالماضي ومتلهّف للمعرفة)، فتلك هي العقوبة التي يستحقّها فنّان يؤثر لذّة صفحة متبحّرة في العلم على مُتعِ الرسم الخالص. إنّ صنعة السيّد جيروم لم تكن يوماً، وعلينا أن نقرّ بذلك فعلاً، قويّة ولا فريدة. لا بل بالعكس من ذلك، كانت على الدوام متردّدة ومتميّزة بضعفها، ودائمة التأرجح بين أسلوبَي آنغر ودولاروش. ثمّ إنّ ليَ لوماً أقسى على اللّوحة المذكورة. فحتّى إذا ما أراد الفنّان إظهار التصلّب في الجريمة وفي الفسق، وإشعارنا بأشكال الخساسة السريّة للنّهم، ليس من الضروريّ التحالف والكاريكاتير، وإنّي لَأعتقد أنّ عادة القيادة، لا سيّما حينما يتعلّق الأمر بقيادة العالم، إنّما تمنحنا، في غياب الفضائل، ضرباً من نبل السلوك يبتعد عنه كثيراً هذا القيصر المزعوم، هذا الجزّار، تاجر الخمور السّمين هذا، الذي كان بوسعه، مثلما توحي به وقفته المعتدّة والمستفزّة، أن يطمح إلى دور مدير تحرير لجريدة **للبِدان**[207] والأدعياء.

ما زالت لوحة **الملك كاندول**[208] *Le Roi Candaule* تشكّل فخّاً وتسلية. فالكثير من الناس تبلغ بهم الحماسة حدّ الوجد أمام أثاث الفراش الملكيّ وديكوره. هي ذي إذن غرفة نوم آسيويّة! أيّ انتصار! لكن هل صحيح حقّاً أنّ الملكة الفظيعة، الشديدة الغيرة من نفسها، والتي كانت تشعر أنّها ملوّثة بالنظرة بمقدار ما هي ملوّثة باليد، تشبه هذه الدمية المسطّحة؟ ثمّ إنّ ثمّة خطورة كبيرة في مثل هذا الأسلوب، الذي يقيم في منتصف المسافة بين التراجيديّ والكوميديّ. فعندما لا يتمّ التعامل مع طُرفة آسيويّة بطريقة آسيويّة، كارثيّة، ودمويّة، فإنّها ستثير دوماً أثراً كوميديّاً. إنّها ستستدعي على نحو ثابت في النفس أشكال البذاءة لدى بودوان[209] وبريار في القرن الثامن عشر، حيث يَسمَحُ باب موارب لعينين محملقتين بمراقبة لعب المِحقنة بين المفاتن الباذخة لماركيزة.

يا لَيوليوس قيصر![210] أيّة روعة لشمس الغروب يلقي بها اسمه في المخيّلة! لو كان على الأرض رجلٌ يُشبه الآلهة، فسيكون هو يوليوس قيصر. قويّاً كان وجذّاباً! شجاعاً، عالماً وكريماً! كلّ القوّة كانت فيه، والمجد كلّه، وكلّ ضروب الأناقة! ذاك الذي كانت عظمته تتخطّى دوماً انتصاره، والذي كان عظيماً حتّى في موته. ذاك الذي لم يسمح صدره المخترَق بالمدية بأن يصدر عنه سوى صرخة حبّ أبويّ، والذي كان يعتبر أنّ ضربة الخنجر أقلّ قسوة من الجحود! إنّ مخيّلة السيّد جيروم قد ارتقت يقيناً هذه المرّة. كانت تعيش أزمة سعيدة حينما صمّمت قيصر **وحيداً**، ممدّداً أمام عرشه المقلوب، وجثمان هذا الرومانيّ الذي كان حبْراً ومحارباً وخطيباً ومؤرّخاً وسيّداً للعالم، مالِئاً قاعة واسعة وخالية. لقد انتُقِدت هذه الطريقة التي صُوِّرَ وفقها الموضوع؛ والحال أنّه لم يكن

بوسعنا مدحها بما فيه الكفاية. إنّ لها فعلاً تأثيراً عظيماً. وإنّ هذه الخلاصة المفزعة لَكافية. فنحن نعلم جميعاً التاريخ الرومانيّ بما يكفي من أجل تمثّل كلّ مضمراته، والفوضى التي سبقت مقتل يوليوس قيصر، والصخب الذي تلاه. وإنّا لنتكهّن بروما وراء هذا السّور، ونسمع صرخات هذا الشعب الأحمق والذي نال خلاصه، هذا الشعب الجحود إزاء الضحيّة وإزاء القاتل في آن معاً: «فليكن بروتوس قيصرنا!» يبقى علينا أن نفسّر، من حيث فنّ الرسم، شيئاً غير قابل للتفسير. لا يمكن ليوليوس قيصر أن يكون مغربيّاً. كان ذا بشرة بيضاء للغاية. وعلاوة على ذلك، ليس من السخافة التذكير بأنّ الديكتاتور[211] كان شديد العناية بنفسه، بقدر عناية متأنّق رقيق. فلماذا [في اللّوحة] هذا اللّون الترابيّ، الذي يغطّي الوجه والذراع؟ سمعت من يردّ هذا إلى الصبغة الجثثيّة التي يصيبُ بها الموت الوجوه. منذ كم من الوقت، في هذه الحالة، ينبغي أن نفترض أنّ الحيّ قد صار جدثاً؟ على المدافعين عن مثل هذه التعلّة أن يأسفوا على تعفّنه. في حين يكتفي آخرون بملاحظة أنّ الذّراع والرأس ملفوفان بالظلّ. غير أنّ هذه التعِلّة تعني أنّ السيّد جيروم غير قادر على تمثيل بشرة بيضاء في مكان معتم، وهذا ممّا لا يمكن تصديقه. ولذا أتخلّى بالضرورة عن البحث في مثل هذا اللغز. إنّ هذه اللّوحة، كما هي، وبكلّ عيوبها، هي بما لا يقبل التشكيك اللّوحة الأفضل والأكثر إثارة من كلّ ما قدّم لنا السيّد جيروم منذ زمن بعيد.

ما انفكّت الانتصارات الفرنسيّة تنتج عدداً كبيراً من الرسوم العسكريّة. وإنّي لأجهل، سيّدي العزيز، رأيك في الرسم العسكريّ بوصفه مهنة واختصاصاً. أمّا بالنسبة إليَّ، فأنا لا أعتقد أنّ النزعة الوطنيّة تقتضي الميل إلى الزائف أو العديم الدلالة. إنّ هذا النوع من الرسم، إن نحن تمعّنا فيه جيّداً، يتطلّب الزّيف أو البطلان. إنّ معركة **حقيقيّة** ليست لوحة. ذلك أنّها من أجل أن تكون معقولة وبالتالي مهمّة بما هي **معركة**، لا يمكن تمثّلها إلّا بخطوط بيضاء، زرقاء أو سوداء، تحاكي الفصائل في الجبهة. ويصير الميدان، في تركيب مِن هذا القبيل، كما هو في الواقع، أهمّ من المحاربين. بيد أنّه في ظروف مماثلة، لم يعد ثمّة مِن لوحة، أو بالأحرى، ليس ثمّة غير لوحة تكتيك أو طوبوغرافيا[212]. لقد اعتقد السيّد هوراس فيرنيه ذات مرّة، لا بل أكثر من مرّة، أنّه قد حلّ هذه الصعوبة بسلسلة من المشاهد المتراكمة والمكدّسة. وإذا باللّوحة، وقد حُرِمت من الوحدة، تشبه ضروب المسرح السيّئة التي تعطّل كثرة الحوادث الطفيليّة فيها إدراك الفكرة الأمّ أو التصوّر الذي أنتَجها. ليست اللّوحة العسكريّة إذن، خارج اللّوحة المصمّمة لهواة الطوبوغرافيا والتكتيك، التي ينبغي إقصاؤها من دائرة الفنّ المحض، معقولة ومهمّة إلّا بشرط كونها مجرّد حلقة بسيطة من

الحياة العسكريّة. هذا هو ما فهمه جيّداً السيّد بيلس[213]، مثلاً، الذي أعجبنا أحياناً بناء لوحاته الذكيّ والصلب، كما فعل قديماً شارليه[214] ورافيه[215]. ومع ذلك فحتّى في المشهد البسيط، وفي التمثّل البسيط لجمع من الناس في مكان صغير محدّد، كم من الأخطاء والفظاظات والرتابة يمكن أن تتكبّد عين المتفرّج أحياناً! وإنّي لأعترف أنّ أشدّ ما يؤسفني في مثل هذا النوع من المشاهد، ليس هو كثرة الجراح، هذا الإسراف الشائن في عرضِ أوصال قُطّعت إرباً إرباً، بل هو تحديداً الثبات في العنف والتكشيرة المروّعة والباردة لهيجان ساكن. كم من أشكال النقد العادل لا نزال نستطيع تقديمها! أوّلاً إنّ هذه الجماعات الضخمة من الفصائل الأُحاديّة اللّون، مثلما تُلبِسُها الحكومات الحديثة، لا تتحمّل بسهولة ما هو خلّاب، وإنّ الفنّانين، في ساعاتهم الحربيّة، إنّما يبحثون بالأحرى في الماضي، مثلما قام بذلك السيّد بنغيلي في **معركة الثلاثين** [216] *Le Combat des Trentes*، وهي تعلّة معقولة لتنويع الأسلحة والبزّات العسكريّة بشكل متطوّر وجميل. ثمّ إنّ ثمّة في قلب هذا الرجل بعضاً من محبّة الانتصار المبالغ فيها إلى حدّ الكذب، وهو ما يمنح أحياناً لهذه اللّوحات الملامح الزائفة للمرافعات. ليس هذا من قبيل ما يمكن أن يكبح، في نفس عاقلة، هذه الحماسة الجاهزة تماماً لأن تتفتّح. إنّ ألكساندر دوما، لأنّه ذكّر في هذا الصدد بالخرافة: **آه! لو كان بوسع الأسود أن تعرف فنّ الرسم!**[217] قد جلب لِنفسه توبِيخاً مِن أحد زملائه. من السديد القول إنّ اللحظة لم تكن مناسبة تماماً، وإنّه كان عليه أن يُضيف أنّ كلّ الشعوب تُظهر بشكل أحمق نفس العيب في مسارحها وفي متاحفها. ألا ترى، يا عزيزي، إلى أيّ حدّ من الجنون يمكن لشغف حصريّ وغريب عن الفنون أن يورّط كاتباً وطنيّ الهوى؟ كنت ذات يوم أتصفّح مجموعة رسوم شهيرة تمثّل انتصارات فرنسيّة مصحوبة بنصّ. ولقد كان أحد الرسوم يصوّر خاتمة معاهدة سلام. إنّ الأشخاص الفرنسيّين، المنتعلين جزماتٍ مصفّحة، والمتكبّرين، لَيكادون يشتُمون، بالنظرات، ديبلوماسيّين متواضعين ومحرَجين. والنصّ يمدح الفنّان بوصفه قد أتقن التعبير لدى أولئك عن الصرامة الأخلاقيّة عبر حيويّة العضلات، ولدى هؤلاء عن الجبن والضعف بواسطة أشكال أبدانهم الدائريّة، الأنثويّة تماماً! لكن لندع جانباً هذه السخافات، التي يُعتبر التحليل المسهب لها بمثابة طبق مقبّلات، ولنحتفظ من ذلك بهذه القاعدة الأخلاقيّة التي تفيد أنّه يمكن للحياء أن ينقصنا حتّى حينما نعبّر عن أنبل المشاعر وأجملها.

ثمّة لوحة عسكريّة ينبغي أن نثني عليها، بكلّ ما لدينا من الحميّة؛ لكن لا يتعلّق الأمر البتّة بمعركة، بل بالعكس يكاد الأمر أن يشكّل مشهداً رعويّاً. لقد تكهّنت ولا شكّ بأنّي سأتحدّث عن لوحة السيّد تابار[218]. إنّ دليل المعرض يقدّم بكلّ بساطة العنوان التالي: **حرب القرم، المنتجِعون** *Guerre*

de Crimée, Fourrageurs. لا شيء غير الخضرة، ويا لها خضرة جميلة، تتموّج برقّة حسب حركة التلال! وإنّك لتتنسّم ههنا عطراً شديد التعقيد؛ إنّها الطراوة النباتيّة، إنّه الجمال الهادئ لطبيعة تجعلنا نحلم بدلاً من أن نفكّر، وهو في نفس الوقت تأمّل هذه الحياة المضطرمة، والمغامِرة، حيث يدعونا كلّ يوم إلى جهد مختلف. إنّها لقصيدة غزليّة اخترقتها الحَرب. حُزَم القمح قد كُدّست، والحصاد الضروريّ قد تمّ، والعمل قد انتهى بلا ريب، لأنّ البوق قد طفق يلقي في الأجواء نفيراً مدوّياً. والجنود يعودون أفواجاً، صاعدين وهابطين عبر تموّجات الحقل في مشية متهاونة ومنضبطة. ومن العسير أن تظفر بغُنم أفضل من موضوع مماثل؛ كلّ شيء فيه شعريّ، الطبيعة والإنسان؛ كلّ شيء فيه خلّاب وحقيقيّ، بما فيه الخيط أو الحمّالة الوحيدة التي تشدّ هنا وهناك السروال الأحمر. إنّ البزّة النظاميّة العسكريّة تبعث ههنا البهجة، في وسط ائتلاق الخشخاش. وعلاوة على ذلك فإنّ الموضوع هو من طبيعة إيحائيّة؛ وبالرغم من أنّ المشهد يدور في بلاد القرم، فقبل أن أفتح دليل المعرض اتّجه تفكيري أوّلاً، أمام هذا الجيش من الحصّادين، إلى جنودنا في أفريقيا، الذين تتصوّرهم المخيّلة دوماً متأهّبين لكلّ شيء، مهَرة للغاية، **وشبيهين بالرّومان** حقّاً.

لا تندهشنّ من رُؤية الفوضى الظاهريّة تحلّ على امتداد بعض الصفحات محلّ الطابع المنهجيّ لمقالتي هذه. فأنا لم أعتمد في العنوان الثلاثيّ لهذا الفصل كلمة **الفنطازيّة** *Fantasie* بلا سبب. إنّ **رسم الحياة اليوميّة** *Peinture du genre* إنّما يتضمّن بعض الابتذال، والرسم **الرومنسيّ**[219]، الذي يلائم تفكيري ملاءمة أفضل إلى حدّ ما، إنّما يقصي فكرة الفنطازيّ Fantastique. وفي هذا الجنس بخاصّة ينبغي أن نختار بصرامة. ذلك أنّ الفنطازيّة خطيرة لا سيّما وأنّها أسهل وأكثر انفتاحاً؛ إنّها خطيرة كقصيدة النثر، وكالرواية، وتشبه الحبّ الذي يتولّد لمومس والذي سرعان ما يسقط في التفاهة أو في الدناءة؛ وهي خطيرة شأنها شأن كلّ حريّة مطلقة. بيد أنّ الفنطازيّة شاسعة مثل الكون مضاعفاً بكلّ الكائنات العاقلة التي تسكنه. إنّها أوّل الأشياء التي تعْرض لنا وتكون قابلة للتأويل من طرفِ أوّلِ قادم. وفي حالة افتقار هذا الأخير إلى الروح التي تلقي نوراً سحريّاً وخارقاً على الظلمة الطبيعيّة للأشياء، فهي، أي الفنطازيّة، من قبيل الأشياء العديمة الجدوى والفظيعة، ومن الأمور الأولى التي تعْرض لنا والقابلة للتلويث على يدِ أوّلِ قادم. هنا لا يعود من مماثلة ممكنة، إلّا بالمصادفة؛ وعلى الضدّ من ذلك ثمّة اختلال وتناقض، ما يشبه حقلاً مبرقشاً بغياب زراعة منتظمة.

وفي عرض الكلام، بوسعنا أن نلقي نظرة إعجاب وندم على الإنتاجات الفاتنة لبعض الرسّامين الذين كانوا، في عهد النّهوض النبيل الذي تحدّثت عنه في بداية هذا العمل، يمثّلون ما هو جميل وثمين وممتع، كمثلِ أوجين لامي الذي يجعلنا نرى، عبر شخوصه الصغيرة المفارِقة، عالماً وذوقاً قد انقضيا، وواتييه[220] Wattier، هذا الرسّام العالِم الذي محض واتو[221] حبّاً جمّاً. لقد كانت تلك الحقبة بالغة الجمال والخصب، حتّى أنّ الفنّانين في ذاك الزمن لم يكونوا بأيّة حاجة للفكر. وفي الوقت الذي كان فيه أوجين دولاكروا بصدد خلق العظيم والخلّاب، كان آخرون، أذكياء ونبلاء في تواضع قدراتهم، أقصد رسّامي المَخادع والجمال الهيّن، يزيدون بلا توقّفٍ حجم «الألبوم» الحاليّ للأناقة المثاليّة. لقد كانت هذه النهضة عظيمة في كلّ شيء، في الرسم البطوليّ وفي الزخرف الصغير. واليوم، وبنسَب أكبر، ترى السيّد شابلان[222]، هذا الرسّام البارع، وهو يستأنف أحياناً، ولكن بشيء من الثقل، هذا الشغف بالجمال. يُشعرنا هذا بمحترَف الرسّام أكثر ممّا بِالعَالم. وإنّ السيّد نانتوي[223] هو أحد أكثر الفنّانين الذين شرّفوا المرحلة الثانية من هذه الحقبة نبلاً ومواظبة. لقد خفّف من غلوائه قليلاً؛ غير أنّه يرسم وينشئ لوحاته دوماً بحيويّة وسعة خيال. ثمّة ضرب من سطوة القدر لدى أبناء هذه المدرسة الظافرة والرومنطيقيّة، نعمة سماويّة أو جهنّميّة، ندين لها بندوب خالدات. وليس بوسعي أن أتأمّل مجموعة الزخارف القاتمة والبيضاء التي زيّن بها نانتوي كتب المؤلّفين من أصدقائه، دون أن أشعر بما يشبه ريحاً صغيرة وطريّة تثير الذكرى. أوَ ليس السيّد بارون[224] هو أيضاً شخصاً موهوباً بشكل مثير، ودون أن نبالغ في الإطراء على مزاياه، أليس ممتعاً أن نرى أكثر من ملَكة موظّفة في آثار مزاجيّة ومتواضعة؟ إنّه يركّب لوحاته بشكل رائع، ويجمّع العناصر بذكاء، ويلوّن بِحميّة، ويُلقي بشعلة مسليّة في كلّ أجوائه الدراميّة. أقول الدراميّة، لأنّه يملك في رسمه أسلوباً دراميّاً وما يشبه عبقريّة الأوبرا. وإذا ما نسيت أن أشكره كنت جحوداً حقّاً، فأنا أدين له بأحاسيس لذيذة. عندما يخرج المرء من كوخ قذر وسيّئ الإضاءة، ويجد نفسه فجأة وقد نُقل إلى شقّة نظيفة، مزيّنة بأثاث مُتقن ومكسوّة بألوان لطيفة، يشعر بأنّ عقله قد استنار وأنّ عصبه قد تأهّب لاستقبال السّعادة. كذلك هي المتعة التي منحتني إيّاها لوحة **فندق سان لوقا** *L'Hôtellerie de Saint-Luc*. كنت أتأمّل ببعض الحزن فوضى كبيرة، جصّية وترابيّة، كثيراً من الرعب والابتذال، وحينما اقتربت من هذا الرسم الثريّ واللامع، أحسست بأحشائي تصرخ: وأخيراً أولاء نحن في معشر جميل! ما أندى هذه المياه التي تجلب معها أفواج المدعوّين المرموقين تحت هذا الرواق الذي يتصبّب لبلاباً ووورداً! ما أروع كلّ هذه النساء في صحبة عشّاقهنّ، هؤلاء

الرسّامين المعلّمين الذين يتلاقون وسط الجمال، غارقين في عرين الفرح هذا من أجل الاحتفال بمعلّمهم! إنّ هذا التصوير، الثريّ والمرح للغاية، والذي هو في الوقت نفسه غاية في النبل وأناقة السلوك، إنّما هو أحد أفضل الأحلام التي حاول الرسم إلى حدّ الآن التعبير عنها.

تمثّل **حوّاء**[225] *Eve* السيّد كليزانجيه بأبعادها الكبيرة نقيضة طبيعيّة لكلّ المخلوقات الجذّابة واللطيفة التي نتحدّث عنها سلفاً. كنت قبل افتتاح المعرض قد سمعت الكثيرين يثرثرون حول حوّاء الأعجوبة هذه، وحينما تيسّر لي أن أراها، كنت مؤلَّباً ضدّها إلى حدّ أنّني وجدت في البدء أنّها قد ضُحِكَ منها أكثر ممّا يلزم. ولقد كان ردّ فعلي هذا طبيعيّاً تماماً، بيد أنّه قد كان، علاوة على ذلك، مدعّماً بحبّي للعظيم حبّاً غير قابل للتصويب. لأنّه ينبغي عليّ، عزيزي، أن أعترف لك بأمر ربّما يجعلك تبتسم: إنّي، في الطبيعة وفي الفنّ، وعلى افتراض التساوي في الاستحقاق، لَأفضّل الأشياء الضخمة على سائر الأشياء جميعاً، نعم، الحيوانات الضخمة، والمناظر الضخمة، والسفن الضخمة، والرجال الضخام والنساء الضخمات، والكنائس الضخمة. وحين أحوّل، مثل الكثيرين، ذوقي إلى مبدأ، فإنّي أعتقد أنّ الحجم ليس شرطاً بلا أهميّة في عيون ربّة الإلهام. وعلاوة على ذلك، ومن أجل العودة إلى حوّاء السيّد كليزانجيه، فإنّ هذا العمل يملك استحقاقات أخرى: حركة موفّقة، وتلك الأناقة القلقة للذوق الفلورنسيّ، وتصميم مُتقن، وبِخاصّة في المناطق السفلية من الجسد، أي في الركبتين والفخذين والبطن، تماماً مثلما ننتظر من نحّات، أثر هو غاية في الجمال حتّى أنّه يستحقّ أفضل ممّا قيل فيه.

يا ترى ألا تتذكّر بدايات السيّد هيبير[226]، تلك البدايات الناجحة والتي تكاد تكون صاخبة؟ إنّ لوحته الثانية[227]، بخاصّة، قد اجتذبت الأنظار. لقد كانت، إذا لم أخطئ، بورتريه امرأة متموجّة وأكثر من لبنيّة، تكاد تكون حظيت بنوع من الشفافيّة، ملتوية، متأنّقة، لكنّها رقيقة، وفي جوّ من الفتنة. يقيناً كان نجاحه مستحقّاً، وقد قدّم السيّد هيبير نفسه بحيث يكون مرحّباً به على الدوام، كرجل كبير ذي جدارة. وللأسف، إنّ ما صنع شهرته العادلة قد يكون السبب في انحطاطه يوماً. إنّ هذا **التميّز** يقف طوعاً في حدود مفاتن السّقم وأشكال الفتور الرتيب «للألبومات» وكتب الذكريات. لا ريب في أنّه يرسم بحذق شديد، لكنّه لا يملك ما يكفي من النفوذ والطاقة لإخفاء ضعف تصميمه للعمل. إنّي أنقّب في كلّ ما هو قابل للمحبّة فيه، فأجد ضرباً من الطموح الاجتماعيّ، وانحيازاً للإمتاع بوسائل مقبولة سلفاً من لدن الجمهور، وأخيراً عيباً معيّناً، يتأبّى بصورة مرعبة على التعريف، سأسمّيه، في غياب كلمة أفضل، عيب كلّ **من يريدون أن يفرضوا على الرّسم صبغة**

أدبيّة. فأنا أرغب حقّاً في أن يكون الفنّان متعلّماً، غير أنّي أتألّم حين أراه يسعى إلى أسْر المخيّلة بوسائل تتنزّل في الحدود القصوى، إن لم تقم في ما وراء فنّه.

أمّا السيّد بودري[228]، فبالرغم من كون رسمه ليس دوماً صلباً بما في الكفاية، يظلّ فنّاناً بشكلٍ طبيعيّ. في أعماله نخمّن أثر الرّسوم الإيطالية العشقيّة الجيّدة، وإنّ هذا التصوير للفتاة الصغيرة، المسمّاة، على ما أظنّ، غيّوميت Guillemette، قد كان له شرف حمل أكثر من ناقد على التفكير في البورتريهات الحاذقة والحيّة لبيلاسكيث. لكن ثمّة أخيراً خشية في أن يظلّ السيّد بودري إنساناً متميّزاً لا أكثر. إنّ **المجدليّة التّائبة** *Madeleine pénitente* كما رسمها لهي فعلاً طائشة قليلاً ومرسومة بشيء من الثقل، وعلى وجه الإجمال أنا أفضّل من بين لوحاته لهذا العام لوحته الطموح، والمعقّدة، والجريئة، لوحة **الرّاهبة**[229].

إنّ السيّد دياز Diaz[230] مثال مثير لنجاحٍ سهلٍ غُنِمَ بواسطة ملَكة وحيدة. ليس بعيداً ذلك الزمن الذي كان فيه مصدر فتنة. إنّ إشراق ألوانه، المتوهّجة أكثر منها ألواناً غنيّة، كانت تذكّر بالبرقشات الساحرة في الأقمشة الشرقيّة. وكانت العيون تتمتّع فيها بصدقٍ يجعلها تنسى عن طيبة خاطرٍ البحث في اللّوحة عن متانة الشكل ونصاعته. وإنّ السيّد دياز، بعد أن استعمل بسخاء حقيقيّ هذه الملكة الوحيدة التي كانت قد وهبته إيّاها الطبيعة بسخاء، قد شعر بطموح أصعب على التحقيق يستيقظ فيه. ولقيت تلمسّاته الأولى في هذه الوجهة تعبيراً عنها في لوحات أكبر حجماً من لوحاته التي كنّا قد غنمنا في الكثير منها متعة فائقة. ولقد كان ذاك الطموح هو خسرانه. ولقد أدرك الجميع الفترة التي كان فكره فيها أسير الغيرة إزاء كوريجو[231] وبرودون[232]. ولكن بدا كما لو أنّ عينه، المعتادة على التقاط لمعانِ عالم صغير، لم تعد ترى ما في مكان وسيع من ألوان حادّة. صار ملوانه الساطع يجنح إلى مسحة الجبس والطباشير. أو أنّه ربّما نسي عن إرادةٍ الميزات التي صنعت عظمته حتّى ذاك الحين. ويظلّ من العسير أن نحدّد العلل التي سرعان ما أنقصت من الشخصيّة الحيويّة للسيّد دياز؛ غير أنّه من الجائز افتراض أنّ رغباته الحميدة هذه قد أدركته على نحو متأخّر. ثمّة إصلاحات مستحيلة في عُمر ما، ولا شيء أخطر، في ممارسة الفنون، من التأجيل الدائم للدّرس الضروريّ. نطمئنّ طيلة سنين إلى غريزة صائبة عموماً، وحين نريد أخيراً إصلاح تربية قائمة على المصادفات واكتساب المبادئ التي أهملناها إلى حدّ الآن، يكون الأوان قد فات. إنّ الدماغ يكون قد اتّخذ عادات غير قابلة للتصويب، وإنّ اليد، التي باتت منكسرة ومرتعشة، لم تعد تتقن التعبير عمّا

كانت تعبّر عنه جيّداً قديمًا فَما بَالُك بالأشياء الجديدة التي علينا أن نتكفّل بها الآن؟ إنّه فِعلاً لَأمر محرج أن نقول مثل هذه الأشياء عن رجل ذي قيمة مشهودة مثل السيّد دياز. لكنّني لست سوى صدى؛ فبصوتٍ جهوريّ أو هامس، وفي خبث أو اكتئاب، كلّ ما كتبتُ اليوم نطقَ به الجميع من قبل.

هذه ليست حال السيّد بيدا[233]: كأنّه، خلافاً لذلك، قد طَلّق بكامل رباطة الجأش اللّونَ وكلّ بهرجته ليمنح المزيد من القيمة والضوء للخصائص التي يتكفّل قلم الرصاص لديه بالتعبير عنها. وإنّه لَيُعبّر عنها بكثافة وعمق رائعَين. وأحياناً، وبشكل مرح، تأتي لمسة خفيفة وشفّافة يلقيها على جزء مضيء لتُعلي من الرسم دون أن تقطع حبل الوحدة الصارمة. ما يسِمُ آثار السيّد بيدا بخاصّة هو التعبير الحميم عن الأشكال. إنّه لمِن المحال أن ننسبها كيفما اتّفق إلى هذه المجموعة البشريّة أو تلك، أو أن نفترض لشخوصها ديانة ليست ديانتها. فبمعزل عن تفسيرات دليل المعرض (**في الوعظ المارونيّ في لبنان** *Prédication maronite dans le Liban*، **وحرس الأرناؤوط في القاهرة** *Corps de garde d'Arnautes au Caire*)، يمكن لكلّ من له فكر متمرّس أن يتكهّن بيُسرٍ بالاختلافات القائمة فيما بينها.

السيّد شيفلار[234] حائز على جائزة روما [الفرنسيّة]، وإنّها لَمعجزة أن نراه يتمتّع بتفرّد معيّن. إنّ إقامته في المدينة الخالدة لم تُطفئ قوى روحه؛ وهو الأمر الذي لا يُثبت، آخر المطاف، غير شيء واحد، هو أنّه وحدهم يموتون فيها مَن هم أضعف من أن يقدروا على العيش في أجوائها، وأنّ المدرسة لا تُذِلُّ إلّا من هو مُكرّسٌ للذُلّ سَلَفاً. ويعيب الجميع، بحقّ، على رسمَي السيّد شيفلار (**فاوست في المعركة** *Faust au combat* **وفاوست في عيد السّحَرة** *Faust au Sabbat* [235]) شدّة السواد والظلمات، خصوصاً بالنسبة لرسوم شديدة التعقيد كهذه. غير أنّ أسلوبه إنّما هو حقّاً أسلوب جميل وعظيم. أيُّ حلم فوضاويّ! ميفيستو Méphisto وصديقه فاوست، لا يُهزمان ولا يشقّ لهما غبار، يجتازان خبباً، كلٌّ شاهرٌ سيفَه، كلَّ إعصار الحرب. وهي ذي مارغريت، فارعة القامة، وحزينة، لا تُنسى، معلّقة ومشدودة كالندم على قرص القمر، فخمة، شاحبة. وإنّي لممتنّ للسيّد شيفلار لأنّه اشتغل على هذه الموضوعات الشعرية بشكل بطوليّ ودراميّ، ولكونه تخلّى عن كلّ أشكال الهراء والماليخوليا المكتسبة. وإنّ آري شيفير[236]، الذي كان على الدوام يعيد رسم مسيح شبيه بفاوسته وفاوست شبيه بمسيحه، راسماً الاثنين شبيهين بعازف بيانو متأهّب ليدلق على

المَلامس العاجيّة أحزانه غير المفهومة، سيحتاج إلى رؤية رسمَي شيفلار الصارمين هذين، حتّى يفهم أنّه لا يجوز للمرء أن «يترجم» في رسومه الشعراء إلّا متى أحسّ في قرارة نفسه بِطَاقة معادلة لِطاقتهم. وأنا لا أعتقد أنّ القلم الصلب الذي رسم عيد السّحَرة هذا والمقتلة هذه يمكن أن يستسلم يوماً لتفاهة ماليخوليا الآنسات.

بين أصلب المشاهير الشبّان نجد السيّد فرومنتان[237]. ليس على وجه الدقّة رسّام مَناظر ولا هو برسّام للحياة اليوميّة. ذلك أنّ هذين الحقلين أضيَق من أن يستوعبا خياله المرن الواسع. إنْ قلت عنه إنّه سارِد رحلات، فلن أكون قلت ما يكفي، لأنّ ثمّة الكثير من الرحّالة بدون شعر ولا روح، والحال أنّ روحه لَهي واحدة من الأرواح الأكثر شِعريّة ورفعةً التي عرفتها. ورسمه بشكل خاصّ، وهو رسم حكيم، وقويّ، ومحكم للغاية، ومن البديهيّ أنّه ينبثق من عالَم أوجين دولاكروا. فعنده أيضاً نعثر على هذه المعرفة العالِمة والمطبوعة في آنٍ معاً للّون، النادرة لدى رسّامينا. بيد أنّ الضوء والحرارة، اللّذين يلقيان في بعض الأدمغة بضرب من الجنون الاستوائيّ، ويصيبانها بضرب من الاختلال الذي لا يهدأ ويدفعانها إلى رقصات مجهولة، لا يصُبّان في روحه غير تأمّل لطيف ومريح. إنّه الوجد بدلاً من التعصّب. وقد يكون من الجائز افتراض أنّي أنا نفسي مصاب إلى حدّ ما بضرب من الحنين الذي يدفع بي نحو الشمس؛ ذلك أنّه من هذه اللّوحات المضيئة يرتفع على ما أرى بُخار مسكِرٌ، سرعان ما يتكثّف في شكل رغبات وحسرات. وإنّني لأباغت نفسي في حالة حسدٍ لمصير هؤلاء الرجال المضطجعين تحت هذه الظلال الزرقاء، والذين ليست عُيونهم مستيقظة ولا هي نائمة، ولا تعبّر، إنْ حصلَ أن تعبّر عن شيء، إلّا عن الحبّ والراحة والشعور بالسعادة التي يُوحي بها نور كثيف. تأخذ روح السيّد فرومنتان قليلاً من المرأة، فقط ما يلزم لإضافة الرّحمة إلى القوّة. لكنّ ملَكة أخرى، ليست أنثويّة بالتأكيد، ويملكها فرومنتان إلى حدّ بعيد، إنّما تتمثّل مهمّتها في إدراك شذرات من الجمال هائمة على الأرض، وفي اقتفاء أثر الجمال حيثما استطاع الانسلال عبر تفاهات الطبيعة المتهاوية. من هنا ليس من العسير أن ندرك أيّ نوع من الحبّ يمحض فرومنتان لنبل الحياة البطريكية، وبأيّ نوع من الاهتمام يتأمّل هؤلاء الرجال الذين لا يزال يستمرّ لديهم شيء من البطولة القديمة. لا تنجذب عيناه إلى الألبسة اللامعة والأسلحة المثيرة الصنع فحسب، بل كذلك إلى هذه المهابة وإلى «دانديّة»[238] النبلاء هذه اللّتين تميّزان شيوخ القبائل القويّة. هكذا بدا لي، قبل ما يقرب من أربعة عشر عاماً، متوحّشو شمال أمريكا أولئك، مرسومين بريشة الرسّام كاتلن[239]، فحتّى في حالة تدهورهم يجعلوننا نحلم بفنّ فيدياس[240] وبأشكال العظمة

الهوميروسيّة. لكن ما الفائدة من الإسهاب في هذا الموضوع؟ لماذا نفسّر ما فسّره جيّداً السيّد فرومنتان نفسه في كتابيه الفاتنين: **صيف في الصحراء** *Un été dans le Sahara* **والسّاحل الأفريقيّ** *Le Sahel*؟ يعرف الجميع أنّ السيّد فرومنتان يقصّ رحلاته بطريقة مضاعفة، فيصفها كتابةً ورسماً، بأسلوب لا يشبه أسلوب أيّ أحد آخر. كان قدامى الرسّامين هم أيضاً يرغبون في وضع أرجلهم في الميدانين وفي استخدام وسيلتين من أجل التعبير عن فكرهم. ولقد نجح السيّد فرومنتان كاتباً وفنّاناً في آنٍ معاً، وإنّ آثاره المكتوبة أو المرسومة هي من الفتنة بحيث أنّه، لو كان جائزاً أن نقطع أحد الغصنَين لنمنح الغصن الآخر المزيد من الصّلابة والقوّة، فسيكون الاختيار صعباً جدّاً. فحتّى نربح قد ينبغي أن نسلّم بفقدان الكثير.

أتذكّر أنّني رأيت في معرض 1855، لوحات صغيرة ممتازة، ذات ألوان غنيّة ووقّادة، لكنّ أداءها فيه تزويق وحذلقة، إذ ينعكس في البذلات والأشكال حبّ عجيب للماضي. هذه اللّوحات الفاتنة كانت موقّعة باسم ليبيس[241]. وغير بعيد عنها، كان ثمّة لوحات رائعة لا تقلّ إتقاناً، موسومة بنفس الخصائص وبنفس الشغف المتطلّع إلى الماضي، تحمل إمضاء لايس[242]. يكاد الرسّام يكون هو هو ويكاد الاسم يكون هو نفسه. إنَّ الفارق البسيط في كتابة الاسمين يشبه أحد الألعاب الذكيّة من ألعاب الصدفة، التي تملك أحياناً عقلاً ثاقباً كما لو كانت بَشَرَاً. إنّ أحدهما تلميذ للآخر؛ ويقال إنّ صداقة متينة تجمعهما. فهل ارتقى السيّدان ليبيس ولايس يا ترى إلى مصاف ابنَي زيوس وليدا؟[243] هل علينا من أجل الاستمتاع بعمل أحدهما أن نُحرم من الآخر؟ لقد حضر السيّد ليبيس هذا العام دون قرينه بوليكس، فهل سيزورنا السيّد لايس ثانيةً دون رديفه كاستور؟ هذه المقارنة شرعيّة تماماً لا سيّما وأنّ السيّد لايس كان، فيما أعتقد، معلّماً لصديقه، وأنّ بوليكس هو أيضاً كان يريد التنازل لأخيه عن نصفِ خلوده. **شرور الحرب** *Les Maux de la guerre*! يا له من عنوان! السجين المهزوم، المعذّب من طرف المنتصر الفظّ الذي يلاحقه، والغنائم في فوضى، والفتيات يُشتَمنَ، عالم كامل غارق في الدماء، تعيس ومهزوم، والفارس المرتزق القويّ والأشعر والأصهب، والمومس التي ليست هناك فيما أظنّ، والتي يمكن أن تكون هناك، تلك **الفتاة التي رُسِمت** في العصر الوسيط، والتي تتّبع الجنود بترخيص من الملك والكنيسة، مثل مومس كندا التي كانت تصاحب المحاربين المتدثّرين بمعطف كاستور، والعربات التي تهزّ الجميع بعنفٍ، الضعفاء والصغار والعُجَّز، كلّ هذا كان ينبغي أن ينتج لوحة جذّابة، لوحة شعريّة حقّاً. ينصرف تفكيرنا أوّلاً نحو كالّو[244]؛ لكنّني أعتقد أنّي لم أرَ، في السلسلة الطويلة للوحاته، عملاً مرسوماً بشكل أكثر مأساويّة. ومع ذلك فإنّ ليَ

ضربين من اللّوم أوجّههما إلى السيّد لييس: الضوء عنده مفرط الانتشار، أو بالأحرى هو مبعثر؛ واللّون واضح ورتيب، إنّه ليبهر البصر. وثانياً، إنّ الانطباع الأوّل الذي تتلقّاه العين حتماً حين وقوعها على هذه اللّوحة هو الانطباع المنفّر والمقلق لرؤية عريش. فقد أحاط السيّد لييس بالأسود لا فقط المحيط العامّ لشخوص لوحته، بل حتّى كلّ ثيابهم، ولهذا السبب يظهر كلّ واحد منهم كمثْلِ زجاج ملوّن مركّب على قاعدة من الرصاص. ولنلاحظْ أنّ هذا المظهر المُكدِّر يأتي بالإضافة إلى ذلك مُعزّزاً بالوضوح العامّ للدّرجات اللّونيّة.

إنّ السيّد بنغيلي هو أيضاً محبّ للماضي. عقل ذكيّ، فضُوليّ، وكادحٌ. أضف إلى ذلك، إن شئت، كلّ النعوت الأكثر شرفاً ورشاقة التي يمكن أن تنطبق على شعر من الدرجة الثانية، وعلى ما ليس عظيماً حقّاً ولا عارياً ولا بسيطاً. فإنّ لديه دقّة هاوي الكتب وشغفه اللاهب ونظافته. أعماله مصنوعة مثل الأسلحة والأثاث في الأزمنة القديمة. ورسمه صقيل كالمعدن، باتر كحدّ السكيّن. أمّا مخيّلته، فلا أقول إنّها عظيمة ببساطة، بل هي نشيطة على نحو خاصّ، حسّاسة ومحبّة للاستطلاع. لقد أعجبتني لوحته **رقصة جنائزيّة صغيرة** *Petite Danse macabre* التي تشبه زمرة من السكارى المتأخّرين تسير متثاقلة تارةً وراقصة طوراً، يجرجرها قائدها الأعجف. أرجوك أن تفحص كلّ مساحات الرماديّ الصغيرة التي تصلح إطاراً وتعليقاً على الجزء الأساسيّ. لا واحدة منها لا يمكنها أن تشكّل لوحة صغيرة متميّزة. إنّ الفنّانين المحدثين لَيهملون أكثر من اللازم هذه الأمثولات الرائعة من العصر الوسيط، حيث يعانق المضحك السرمديّ، مثلما يفعل الآن أيضاً، المفزع السرمديّ. وربّما لم تعد أعصابنا المرهفة للغاية تحتمل رمزاً رهيباً شديد الوضوح. وكذلك، ولكنّ هذا من المشكوك فيه، قد تكون الرأفة هي التي تملي علينا أن نتحاشى كلّ ما من شأنه أن يُحزن أشباهنا. لقد عرض ناشر في شارع روايال في أواخر العام الماضي للبيع كتاب صلوات ذا أسلوب متكلّف جدّاً. وكلّ الإعلانات المنشورة في الجرائد في ذلك الوقت نوّهت بأنّ كلّ الزخارف التي تزيّن النصّ قد نُسِخت عن كتب قديمة من نفس الحقبة، على نحو تمنح فيه للمجموع وحدة أسلوب ثمينة، باستثناءٍ وحيدٍ يشمل الأشكال المروّعة التي تمّ، بعناية، تحاشي نسْخها، كما تقول ملحوظة وضعها الناشر على الأرجح، وذلك **باعتبار أنّها لم تعد ملائمة لذائقة هذا القرن**. وكان ينبغي أن يضيف أنّه قرن أكثر استنارة من أن يمتثل لذائقة الحقبة المعنيّة.

إنّ الذائِقة السيّئة لهذا القرن لَتخيفني في هذا الشأن.

ثمّة جريدة شجاعة يعرف جميع كتّابها كلّ شيء ويتكلّمون في كلّ شيء، وفيها يمكن لكلّ محرّر، كلّيّ الثقافة وموسوعيّها، شأنه شأن مواطني روما قديماً، أن يعلّم بالتناوب السياسة والدين والاقتصاد والفنون الجميلة والفلسفة والأدب. وفي قلب صرح السخافة الواسع هذا، الذي يميل نحو المستقبل، مثل برج بيزة، وحيث تُحضَّر سعادة الجنس البشريّ، ثمّة رجل نزيه جدّاً لا يريد أن نُعجب بالسيّد بنغيلي. لكن لأيّ سبب، سيّدي العزيز، لأيّ سبب؟ لأنّ في أعماله «رتابة متعبة». إنّ هذه الكلمة لا علاقة لها على الأرجح بمخيّلة السيّد بنغيلي، الغريبة والمتنوّعة بشدّة. لقد أراد هذا المفكّر القول إنّه لا يحبّ رسّاماً يشتغل على كلّ الموضوعات بنفس الأسلوب. تبّاً! ذاك هو أسلوبه! هل تريدون منه أن يغيّره؟

لا أريد أن أغادر هذا الفنّان الطيّب، الذي تتمتّع كلّ لوحاته لهذا العام بالقدر نفسه من الأهميّة، دون أن أنبّهك بشكل خاصّ إلى لوحته **النّوارس الصغيرة**[245] *Les Petites Mouettes*، حيث ينتشر اللّازورد الحادّ للسّماء وللماء، وحيث يشكّل شقّا صخرةٍ باباً ينفتح على اللّامتناهي (وأنت تعلم أنّ اللامتناهي يبدو أكثر عمقاً حين يكون مضيّقاً عليه أكثر)، وحيث سحابة سميكة، وعدد غفير من الطيور البيضاء هي أشبه ما تكون بعاصفة ثلجيّة أو بليّة زاحفة، وحيث العزلة! فلتتأمّل هذا، صديقي العزيز، ثمّ قُل لي فيما بعدُ إن كنت تعتقد أنّ السيّد بنغيلي محروم من الروح الشّعريّة.

وقبل أن أُنهيَ هذا الفصل، أودّ إلفات انتباهك إلى لوحة السيّد ليتون[246]، الفنّان الإنكليزيّ الوحيد، فيما أظنّ، الذي كان في الموعد. إنّ لوحته **الكونت باري يذهب إلى منزل آل كابوليه للبحث عن خطيبته جولييت، ويجدها جثّة هامدة** *Le comte Pâris se rend à la maison des Capulets pour chercher sa fiancée Juliette, et la trouve inanimée*. إنّه رسم غنيّ ودقيق، بدرجات لونيّة عنيفة، وتنفيذ متحذلق. عمل مليء بالعناد، غير أنّه عمل دراميّ، لا بل واضح الغلوّ، ذلك أنّ أصدقاءنا من الضفّة الأخرى للمانش لا يصوّرون الموضوعات المستمدّة من المسرح كما لو كانت مشاهد **حقيقيّة**، بل يمثّلونها بوصفها مشاهد يتمّ **تمثيلها** بمبالغة ضروريّة، وإنّ هذا العيب، في حال اعتباره كذلك، إنّما يمنح هذه الأعمال ضرباً من جمال غريب ينحو إلى المفارقة. وأخيراً، إذا كنت تملك الوقت للعودة إلى المعرض، فلا تنسَ أن تتأمّل رسوم السيّد مارك بو[247] على الزجاج والميناء. إنّ هذا الفنّان، الذي يشتغل على نمط من الرسم المضني وغير المقدَّر

حقّ قدره، إنّما يكشف عن قدرات مفاجئة، هي قدرات رسّام حقيقيّ. بكلمة، إنّه يرسم بثراءٍ حيثما يبسط الكثيرون بشكل سطحيّ ألواناً فقيرة؛ إنّه يعرف كيف **يصنع** الكبير انطلاقاً من الصغير.

البورتريه

لا أعتقد أنّ عصافير السماء ستتكفّل يوماً بدفع ثمن عشائي، أو أنّ أسداً سيمنحني شرفَ أن يكون لي حفّار قبور ومتعهّد دفن. ومع ذلك ففي مدينة طيبة التي اخترعها عقلي، وكما يحدث للمتوحّدين الذين يجادلون جاثين على الركَب إزاء هذه الجمجمة التي لا تقبل الإصلاح، والتي لا تزال محشوّة بكلّ الحجج السيّئة للبدن الهالك والفاني، تراني أتشاجر أحياناً مع مسوخ مرعبة، ووساوس تأتي في وضح النهار، ومع أشباح الطريق والمعرض والحافلة. وقُبالتي أرى روح البرجوازيّة، ولتكن على يقين من أنّني لو لم أكن أخشى من تلطيخ نُجود زنزانتي إلى الأبد، لألقيت عن طواعية، وبحزم لا يمكنها التكهّن به، بمحبرتي في وجهها. هذا ما تقوله لي هذه الروح النكراء، وهو ليس من قبيل الهلوسة: «الشعراء هم في الحقيقة مجانين عجيبون لادّعائهم أنّ المخيّلة ضروريّة في كامل وظائف الفنّ. فما الحاجة إلى المخيّلة من أجل إنجاز بورتريه مثلاً؟ من أجل رسم روحي، روحي المرئيّة والواضحة والمشهورة للغاية؟ إنّي أمثُل، وفي الحقيقة أنا نفسي «الموديل»، وأنا أوافق على إنجاز أكبر قسط من المهمّة. وأنا المموّل الحقيقيّ للفنّان. وأنا وحدي كلّ المادّة». لكنّني أجيبها: «**اصمُتي، أيّتها الجمجمة!** أيّتها الروح القطبية الشماليّة الفظّة من غابر العهود، أيّتها الشبيهة الأبديّة بالإسكيمو الحامل نظّارتين، أو بالأحرى حامل الحراشف، ويا من لا يمكن لكلّ الرؤى في طريق دمشق[248]، ولا لكلّ الرعود والبروق، أن تنيرك يوماً! بقدر ما تكون المادّة، في الظاهر، بسيطة وصلبة، تكون مهمّة المخيّلة دقيقة وشاقّة. البورتريه! هل هناك ما هو أبسط وأكثر تعقيداً، أكثر بداهة وعمقاً من بورتريه؟ هل كان بوسع لابروويير La Bruyère[249]، لو كان محروماً من المخيّلة، أن يؤلّف كتابه **الطبائع** *Caractères*، مع أنّ المادّة، البالغة البديهيّة، كانت طوع يديه؟ ومهما تكن محدوديّة موضوعٍ تاريخيّ كما نفترضها، أيُّ مؤرّخ بوسعه أن يفتخر برسمه وإضاءته دون مخيّلة؟».

إنّ البورتريه، هذا الجنس الفنيّ المتواضع للغاية في ظاهره، إنّما يقتضي ذكاء لا حدود له. ينبغي أن تكون طاعة الفنّان كبيرة، لكنّ قدرته على التخمين ينبغي أن تكون معادلة لها. حينما أرى بورتريهاً جميلاً، فإنّي أخمّن كلّ مجهودات الفنّان، الذي كان عليه أوّلاً أن يرى ما يُرى، وكان عليه أيضاً أن يخمّن ما لا يُرى. لقد قارنته منذ وهلة بالمؤرّخ، لكن بوسعي أيضاً أن أقارنه بالممثّل، الذي

يتبنّى، حسب الواجب، كلّ الإيماءات والأزياء. وإذا ما أردنا التدقيق في الأمر، فلا شيء عديم القيمة في البورتريه. الإيماءة والتكشيرة واللباس وحتّى الديكور، كلّ شيء يصلح لتمثيل **طبعٍ ما** *un caractère*. إنّ دافيد، حينما لم يكن غير واحد من فنّاني القرن الثامن عشر، ثمّ حينما أصبح رائد مدرسة، وهولباين في كلّ بورتريهاته، قد قصدا التعبير ببساطة وكثافة عن الطبع الذي كانا يتكفّلان برسمه. وآخرون حاولوا القيام بأكثر من ذلك أو بالقيام به على نحو مغاير. أضاف رينولدز وجيرار[250] العنصر العاطفيّ المتوافق وطبيعة الشخص، من قبيل سماء عاصفة ومتقلّبة، وخلفيّات خفيفة وهوائيّة، وأثاث شاعريّ، ووضع مسترخٍ، ومسيرة مغامرة، إلخ... وإنّه لَإجراء خطير، لكن لا غبار عليه، فهو مع الأسف يقتضي عبقريّة. وأخيراً، ومهما تكن الوسيلة المستعملة بوضوحٍ من قبَل الفنّان، سواء أكان هولباين أو دافيد أو بيلاسكيث أو لورنس[251]، فإنّ بورتريهاً جيّداً يبدو لي دوماً كمثْل سيرة ذاتية محوَّلة إلى دراما، أو بالأحرى هو كالدّراما الطبيعية الكائنة في دواخل كلّ واحد. وآخرون أرادوا اختزال الوسائل. أكان ذلك لِعجزٍ عن استعمالها كلّها؟ أم عن أمل في الحصول على أكبر قدر من كثافة التعبير؟ لست أدري؛ أو بالأحرى أنا مُجبَر على الاعتقاد أنّه في أمرٍ كهذا كما في أمور بشريّة أخرى كثيرة، تظلّ الحجّتان مقبولتين على حدّ سواء. وأنا أخشى ههنا، صديقي العزيز، أن ألفيني مجبراً على المساس بأحد الأشياء التي تعجبك. أريد أن أتحدّث عن مدرسة آنغر بعامّة، وعن منهجه في البورتريه بخاصّة. لم يتّبع كلُّ التلاميذ قواعد المعلّم على نحو دقيق ومتواضع. ففي حِين غالى السيّد آموري دوفال[252] بشجاعة في تبنّي النزعة المتقشّفة للمدرسة، حاول السيّد ليمان[253] أحياناً أن يسوّغ نشأة لوحاته ببعض الأخلاط المتمرّدة. إجمالاً، بوسعنا القول إنّ التعليم كان استبداديّاً، وإنّه قد خلّف في الرسم الفرنسيّ أثراً أليماً. إنّ شخصاً عنيداً للغاية، موهوباً ببعض الملكات الثمينة، ولكنّه قرّر إنكار جدوى الملَكات التي لا يملكها، كان قد احتكر المجد الخارق للعادة، والاستثنائيّ، مجد إطفاء نور الشمس. أمّا بعض الجمرات الداخنة التي كانت لا تزال تائهة في الفضاء، فإنّ بعض أتباع الرجل قد أخذوا على عاتقهم مهمّة الدّوس عليها. أن تكون الطبيعة بدت أكثر معقوليّة بعدما عبّر عنها هؤلاء المبسّطون، ذاك أمر لا ريب فيه؛ ولكن أنّها صارت أقلّ جمالاً وإثارة، فذاك أمر بديهيّ أيضاً. وإنّيَ لَمُجبر على الاعتراف بأنّي رأيت بعض البورتريهات المرسومة من قبَل السيّدين فلاندران[254] وآموري دوفال، وهي تمنحنا، تحت المظهر الخادع للرسم، عيّنات من التجسيم تثير الإعجاب. لا بل سأعترف حتّى بأنّ الطابع المرئيّ لهذه البورتريهات، إنْ نحن طرحنا كلّ ما له علاقة باللّون والضوء، معُبَّر عنه دوماً بدقّة وعناية، وعلى

نحو ثاقب. غير أنّي أتساءل هل ثمّة نزاهة حين نختصر صعوبات فنٍّ ما بالشطب على بعض أجزائه؟ إنّني لَأجد السيّد شونافار أكثر شجاعة وصراحة. إنّه بكلّ بساطة قد تخلّى عن اللّون كما لو كان بهرجاً خطراً، أو كما لو كان عنصراً انفعاليّاً يستحقّ اللّعنة، وأودع ثقته في قلَم الرصاص وحده من أجل التعبير عن قيمة الفكرة. لن يقدر السيّد شونافار أن ينكر كلَّ الغُنْم الذي يمكن أن يظفر به الكسل من الإجراء المتمثّل في التعبير عن شكلِ موضوع ما من دون الضوء المتنوّع الألوان الذي يلتصق بكلّ واحدة من جزيئاته. غير أنّه يَزعم أنّ هذه التضحية مجيدة ونافعة، وأنّ الشكل والفكرة يغنمان منها سواء بسواء. بيد أنّ تلامذة السيّد آنغر قد حافظوا بشكل لا جدوى فيه على لون مخادع. إنّهم يعتقدون أو يوهِمون بالاعتقاد بأنّهم يرسمون.

وهاكَ عيباً آخر، قد يكون بمثابة تقريظ في نظر البعض، يصيبهم بأكثر مَضاءً: إنّ بورتريهاتهم لا تشبه «موديلاتها» فعلاً. وإنّ كوني لا أنفكّ أطالب باستخدام المخيّلة، وبإدخال الشعر في كلّ مُنتجات الفنّ، لا يسمح لأحدٍ بأن يفترض أنّي أرغب، ضمن فنّ البورتريه بخاصّة، في تشويه واعٍ للموديل. إنّ هولباين يعرف جيّداً إيراسموس[255]؛ لقد عرفه ودرسه جيّداً إلى حدّ أنْ يعيد خلقه من جديد، ويستحضره مرئيّاً، خالداً وأرقى من سواه. ويعثر السيّد آنغر على «موديل» عظيم، خلّاب ومثير. وهو يقول في نفسه: «هذا بلا ريبٍ طبعٌ طريف. فيه جمال أو عظمة. سأعبّر عن هذا بعناية. لن أشطب أيّ شيء، **لكنّني سأضيف شيئاً لا غنى عنه: إنّه الأسلوب**». ونحن نعلم ما يقصد بالأسلوب؛ فلا يتعلّق الأمر عنده بالكيفيّة الشاعريّة والمطبوعة للموضوع، التي ينبغي استخلاصها منه بغيةَ جعلها مرئيّة أكثر؛ بل هي شاعريّة غريبة، مأخوذة من الماضي بعامّة. وسيكون من حقّي استنتاج أنّ السيّد آنغر، إذا كان يضيف إلى «موديله» شيئاً ما، فذاك لِعجز في جعله عظيماً وحقيقيّاً في آنٍ معاً. فبأيّ حقٍّ نضيف؟ استعيروا من التراث فنّ الرسم وحده، لا وسائل التكلّف. فهذه السيّدة الباريسيّة، هذه العيّنة الفاتنة من النِّعَم المتضوّعة من صالون فرنسيّ، كان هو سيزوّدها، رغماً عنها، بضرب من الثقل، وبسذاجة رومانيّة. إنّ رفائيل يشترط ذلك. وهاتان اليدان لهما بلا أدنى شكّ رشاقة خالصة للغاية وتكوير مغرٍ جدّاً؛ لكنّهما نحيفتان نوعاً ما، وما ينقصهما ليُعنى بهما الأسلوب الجاهز هو بعض من السّمنة ومن عصارة أموميّة. إنّ السيّد آنغر إنّما هو ضحيّة هاجس لا ينفكّ يجبره على تحويل الجمال وعلى نقله وتشويهه دون انقطاع. وهكذا يفعل كلّ تلاميذه، الذين لا يعكف أحدهم على العمل دون أن يهيّئ نفسه دوماً لتشويه «موديله» وفق ذوقه المهيمن. فهل تجد هذا العيب خفيفاً، وهل تعدّ هذا اللوم غيرَ مستحَقّ؟

بين الفنّانين الذي يكتفون برسم الخِلابة الطبيعيّة للأصل المرسوم، يبرز بخاصّةٍ السيّد بونفان[256] الذي يمنح بورتريهاته حيويّة شديدة ومفاجئة، والسيّد هايم[257]، الذي سخرت منه سابقاً بعض العقول السطحيّة، والذي أظهر لنا هذا العام أيضاً، كما فعل سنة 1855، في سلسلة من الرسوم التخطيطيّة، فهماً عجيباً للتكشيرة الإنسانيّة. وأنا لا أقصد الكلمة بمعنى منفّر. لا بل أريد الكلام هنا عن التكشيرة الطبيعيّة والحرَفيّة التي يملكها كلّ واحد.

إنّ السيّد شابلان والسيّد بوسون[258] يُتقنان إنجاز البورتريهات. لم يقدّم الأوّل لنا هذا العام أيّ شيء من هذا الجنس، غير أنّ الهواة الذين يتابعون المعارض بانتباه، والذين يعلمون أيّة أعمال سابقة له أنا بصدد الإحالة عليها، قد شعروا مثلي بالأسف لذلك. أمّا الثاني، وهو رسّام جيّد للغاية، فإنّه يملك علاوة على ذلك كلّ القدرات الأدبيّة وكلّ الفكر الضروريّ ليصوّر الممثّلات **بجدارة**. وغير مرّة، فيما أتأمّل البورتريهات الحيّة والمضيئة التي رسمها السيّد بوسون، استسلمتُ إلى الحلم بكلّ الفتنة وكلّ الانضباط اللذين وضعهما فنّانو القرن الثامن عشر في الرسوم التي خلّفوها لنا من **نجومهم** المفضّلين.

في حقب مختلفة حصل العديد من فنّاني البورتريه على الشهرة، بعضهم بمواهبهم وبعضهم بعيوبهم. إنّ الجمهور، الذي يحبّ بشغفٍ صورته الخاصّة، لا يمحض حبّاً غير كاملٍ للفنّان الذي ينيط هو به عن طواعية مهمّة تصويره. ومن بين جميع مَن عرفوا كيف ينتزعون هذا التقدير، يظلّ هذا الذي بدا لي يستحقّه أكثر من سواه هو السيّد ريكار[259]. لقد حكم بعضهم أحياناً على رسمه بنقص في الصلابة، ولقد عيب عليه، بشكل مبالغ فيه، إعجابه بفان ديك[260]، وبِرمبرانت[261] وتيتسيانو، وكذلك لطافته الإنكليزيّة أحياناً والإيطاليّة أحياناً أخرى. ثمّة ههنا ضرب من الظلم. وذلك لأنّ المحاكاة إنّما هي دُوار العقول المرنة واللامعة، لا بل هي أحياناً دليل على التفوّق. وإلى غرائز الرسّام الفذّة لديه يجمع السيّد ريكار معرفة واسعة جدّاً بتاريخ فنّه، وفكراً نقديّاً شديد الرهافة، وما من كتاب له لا يجعلنا نتكهّن بكلّ قدراته هذه. ربّما جعل في الماضي «موديلاته» أكثر جمالاً من اللزوم؛ لكن ألا ينبغي عليّ القول إنّ هذا العيب، في البورتريهات التي أتكلّم عنها، كان قد **اقتضاه** «**الموديل**» عينه؟ غير أنّ الجانب القويّ والنبيل من عقله سرعان ما فرض نفسه. إنّه يملك حقّاً ذكاءً قادراً دوماً على رسم الروح التي يضعها قبالته. هكذا هي حال بورتريه هذه السيّدة العجوز، حيث السنون لم يتمّ إخفاؤها بشكل جبان، توحي للتوّ بطبعٍ مرتاح، وبنعومة ورأفة تدعو إلى الثقة. وإنّ

بساطة النظرة والوضع لَتتلائم تماماً مع هذا اللّون الساخن والمذهَّب برخاوةٍ الذي يبدو وكأنّه مصمّم من أجل ترجمة الخواطر الناعمة للمساء. هل تريد أن تعثر على طاقة الشباب، وعلى نعمة الصحّة، وعلى البراءة في جسد ينبض بالحياة، ما عليك إلّا أن تتأمّل بورتريه الآنسة أل. جي. Mlle L. J. فهو بلا ريب بورتريه حقيقيّ وعظيم. وإنّه لأكيد أنّ «موديلاً» جميلاً، إن لم يكن يمنح الموهبة، فهو يضيف على الأقلّ فتنة إلى الموهبة. لكن كم من رسّام بوسعه أن يصوّر، عن طريق تنفيذ مناسب، صلابة طبع ثريّ وخالص، والسماء العميقة جدّاً لهذه العين بنجمها المخمليّ الواسع! إنّ محيط الوجه، وتموّجات هذه الجبهة الفتيّة العريضة التي يعلوها شعر سميك، وثراء الشفتين، وملمس هذه البشرة الساطعة، كلُّ هذا قد تمّ التعبير عنه بعناية. ولكنّ الأمر الأكثر فتنة والأكثر عُسراً على الرسم إنّما هو بخاصّة شيء غامض من المكر المختلط بالبراءة، وهذا المظهر المتميّز بالوجد والغرابة، والذي، لدى البشر والحيوان على حدّ سواء، يمنح الأجساد اليافعة طيبة عجيبة ومُلغزة. إنّ عدد البورتريهات التي أنتجها السيّد ريكار كثيرة جدّاً حاليّاً، لكنّ هذا الأخير هو من أجملها، وإنّ نشاط هذا العقل المثير، اليقظ دوماً والباحث باستمرار، يعِدنا فعلاً ببورتريهات أخرى كثيرة.

أعتقد أنّني قد فسّرت على نحو إجماليّ لكنّه كافياً، لماذا يكون البورتريه، البورتريه الحقيقيّ، هذا الجنس الفنّيّ المتواضع للغاية في الظاهر، صعب التّحقيق في الحقيقة. من الطبيعيّ إذن أنّي لا أملك سوى القليل من العيّنات لأذكرها. كثرٌ هُم الفنّانون الآخرون، مثل السيّدة أوكونيل[262]، الذين يتقنون رسم رأس بشريّ. غير أنّي سأكون مجبراً، بخصوص هذه الميزة أو تلك أو هذا العيب أو ذاك، على السقوط في الهذر. والحال أنّنا اتّفقنا منذ البداية على أن اكتفي، أمام كلّ ضرب من الرّسم، بتقديم ما يمكن اعتباره «موديلاً» مثاليّاً.

-7-
المنظر الطبيعيّ

إذا كان هذا التجميع للأشجار والجبال والمياه والمنازل الذي نسمّيه منظراً طبيعيّاً، جميلاً، فهو ليس كذلك من تلقاء نفسه، وإنّما بفضلي أنا، برهافتي الخاصّة، وبالفكرة التي أخلعها عليه أو الشعور الذي أربطه به. وهذا ما يدفعنا إلى القول إنّ كلّ رسّام للمنظر الطبيعيّ لا يعرف كيف يترجم شعوراً بتجميع مادّة نباتيّة أو حجريّة ليس بفنّان. أعلم جيّداً أنّ المخيّلة البشريّة بوسعها،

بمجهود فريد، أن تتصوّر، للحظةٍ، الطبيعةَ من دون الإنسان، وكلَّ المادّة المثيرة المبعثرة في الفضاء من دون متأمّل لها يستخلص منها تشبيهاً أو استعارة أو أمثولة. أكيدٌ أنّ كلَّ هذا النظام وكلَّ هذا التناسق لن يتجرّدا [في هذه الحالة] من الكيفيّة الملهمة المودعة فيهما بفضل العناية الإلهيّة؛ لكن في غياب عقل يمكنهما إلهامه ستكون هذه الكيفيّة كأنّما لم تكن. إنّ الفنّانين الذين يريدون التعبير عن الطبيعة أكثر ممّا عن المشاعر التي تُلهمها يستسلمون لعمليّة غريبة تتمثّل في قتل الإنسان المفكّر والحسّاس فيهم، ومع الأسف، صدّقوني، إنّ هذه العمليّة لا تمثّل لأكثرهم شيئاً غريباً أو مؤلماً. كذلك هي المدرسة التي تهيمن اليوم ومنذ زمن بعيد. أعترف مع الجميع بأنّ المدرسة الحديثة لرسّامي المنظر الطبيعيّ إنّما هي مدرسة قويّة وماهرة على نحو فريد. غير أنّني أرى في هذه العبادة الحمقاء للطبيعة، طبيعة غير منقّاة، ولا تُفسّرُها المخيّلة، علامة بديهيّة على الانحطاط العامّ. ندرك بلا شكّ بعض الاختلافات في المهارة العمليّة بين رسّام منظر طبيعيّ وآخر؛ غير أنّ هذه الاختلافات صغيرة للغاية. وبوصفهم تلاميذ لمعلّمين مختلفين، تراهم يرسمون بشكل جميل جدّاً. ويكادون ينسون جميعاً أنّ منظراً طبيعيّاً لا قيمة له إلّا بالشعور الراهن الذي يحسن الرسّام وضعه فيه. أكثرهم يسقطون في العيب الذي أشرت إليه في بداية هذه الدراسة: إنّهم يأخذون معجم الفنّ على أنّه الفنّ نفسه؛ وهم كمَن ينسخ كلمة من المعجم معتقداً بذلك أنّه قد نسخ قصيدة. لكنّ قصيدة لا تُنسخ أبداً: إنّها تطالب بأن تُنظَم. وهكذا يفتحون نافذة، فيتّخذ في نظرهم كلّ الفضاء المحتوى في إطار النافذة، الأشجار والسماء والمنزل، قيمة قصيدة مكتملة. وبعضهم يذهب أبعد. ذلك أنّ تخطيطاً يشكّل في نظرهم لوحة. يرينا السيّد فرانسيه[263] شجرة، شجرة قديمة، وعظيمة حقّاً، ويقول لنا: هو ذا منْظر. وإنّ سموّ الطريقة التي يظهرها السّادة أناستازي[264] ولورو[265] وبروتون[266]، وبيلي[267]، وشنتروي[268]، إلخ.، لا تصلح إلّا لجعل الثغرة الشاملة أكثر افتضاحاً ومدعاة للأسف. وأنا أعلم أنّ السيّد دوبينيي[269] Daubigny يريد ويعلم كيف يصنع ما هو أكثر من هذا. مناظره الطبيعيّة تمتلك فتنة وطراوة تخلبان الألباب منذ البدء. إنّها تمنح فوراً المتفرّج الشعور الأصليّ الذي يسكنها. لكن يبدو أنّ السيّد دوبيني لم يتحصّل على هذه الكيفيّة إلّا على حساب الإنجاز والاكتمال في التفاصيل. إنّ الكثير من رسومه، على كونها عميقة وفاتنة، إنّما تنقصها الصلابة. إنّها تملك سحراً، لكن تشوبها أيضاً رخاوة الارتجال وهشاشته. لكن ينبغي، أوّلاً وقبل كلّ شيء، أن نقرّ للسيّد دوبينيي بهذا الاستحقاق المتمثّل في كون أعماله إنّما هي أعمال شاعريّة على وجه العموم، وإنّي لأفضّلها بعيوبها على الكثير من الأعمال الأخرى التي هي أكثر كمالاً ولكنّها محرومة من الكيفيّة التي تميّزها.

إنّ السيّد ميليه[270] يبحث عن الأسلوب بشكل خاصّ؛ إنّه لا يخفي ذلك، بل هو يجعل منه بياناً ومجداً. غير أنّ جزءاً من الابتذال الذي نسبته إلى تلاميذ السيّد آنغر يلتصق به هو أيضاً. إنّ الأسلوب يجلب له سوء الطالع. وإنّ مزارعيه متحذلقون معتدّون بأنفسهم بشكل مفرط. إنّهم يعرضون ضرباً من البلاهة حالكاً ومحتوماً، يجعلني أرغب في أن أكرههم. وسواء حصدوا، أو بذروا، أو رعوا الأبقار، أو قاموا بجزّ الحيوانات، فإنّهم يظهرون دوماً بمظهر من يقول: «نحن بؤساء محرومون من هذا العالم، ومع ذلك نحن من يقوم بإخصابه! إنّنا نقوم بمهمّة كبرى، ونُمارس ضرباً من الرهبنة!» بدلاً من استخلاص الشّعر الطبيعيّ الكامن في موضوعه، يصرّ السيّد ميليه على أن يضيف إليه شيئاً مهما يكن الثمن. وإنّ كلّ منبوذيه هؤلاء يملكون، في قبحهم الرتيب، ادّعاءً فلسفيّاً، سوداويّاً ورفائيليّاً. وإنّ هذا البؤس في رسوم السيّد ميليه إنّما يُفسد كلّ الخصال الجميلة التي تجلب الأنظار إليه في الوهلة الأولى.

أمّا السيّد تروايون[271] فهو أجمل مثال على المهارة من دون روح. من هنا شعبيّته الواسعة! وهو يستحقّها فعلاً لدى جمهور دون روح. لقد رسم السيّد تروايون وهو لا يزال يافعاً بنفس اليقين، وبنفس المهارة، وبنفس انعدام الإحساس. ظلّ طيلة سنواتٍ يُدهشنا بثبات صنعته، **ببساطة** أدائه، مثلما نقول في المسرح، بجدارته المعتدلة والدائمة والمعصومة من الخطأ. إنّه روح، هذا ما أقرّ أنا به، لكنّها روح في متناول كلّ الأرواح وبشكل مفرط. وإنّ الغصب الذي تمارسه هذه المواهب من الدرجة الثانية هذا لا يمكن أن يتمّ دون خلق أشكال من الظّلم. فحينما يستحوذ حيوان آخر غير الأسد على حصّة الأسد ثمّة بلا ريب مخلوقات صغيرة سيكون نصيبها الصغير منقوصاً للغاية. أقصد أنّه، ضمن المواهب من الدرجة الثانية التي تمارس بنجاحٍ هذا الجنس المتدنّي، ثمّة الكثيرون ممّن يعادلون حقّاً السيّد تروايون، وبوسعهم اعتبار عدم حصولهم على كل ما يستحقّون أمراً عجيباً، في الوقت الذي يأخذ فيه هذا الأخير أكثر بكثير ممّا يملك. سأمتنع عن ذكر أسماء، لأنّ الضحيّة ربّما ستشعر بالإهانة أكثر من غاصب حقوقها.

إنّ الرسّامَين اللّذين طالما اعتبرهما الرأي العامّ أهمّ المتخصّصين بالمنظر الطبيعيّ هما روسو[272] وكورو[273]. وإزاء مثل هذين الفنّانين ينبغي أن يبدي المرء أكبر ما يقدر عليه من تحفّظ واحترام. إنّ عمل السيّد روسو لَعمل مُعقّد، مترع بالحيَل وبالندم. قليلون هُمُ الرجال الذين أحبّوا الضوء وجسّدوه بأفضل منه. غير أنّ الطيف العامّ للأشكال عسير على الإدراك أحياناً. إنّ البخار المضيء، البرّاق والمهتزّ، إنّما يبلبل الهيكل العظميّ للكائنات. ولقد أبهرني السيّد روسو دائماً؛ بيد

أنّه أتعبني بعض الأحيان. ثمّ إنّه يسقط في العيب الحديث المشهور، الذي يولد من حبّ أعمى للطبيعة، للا شيء سوى الطبيعة؛ فيتّخذ مجرّد تخطيط أوّليّ على أنّه رسم. إنّ مستنقعاً يتلألأ، ويعجّ بالأعشاب النديّة عَجّاً، وتبرقشه صفائح مضيئة، أو غصن شجرة خشناً، وكوخاً ذا سقف مزهر، وبالتالي كلّ قطعة صغيرة من الطبيعة تصير في عينيه العاشقتين لوحة كافية وكاملة. ولكنّ كلّ الفتنة التي يتقن وضعها في هذه الفلذة المنتزعة من الكوكب لا تكفي أبداً لجعلنا ننسى غياب البناء عنده.

إذا كان للسيّد روسو، غير المكتمل أحياناً، والدّائم القلق والنّبض مع ذلك، مظهر رجل يؤرّقه الكثير من الشياطين ولا يعرف مع أيّ منها يتّفق، فإنّ السيّد كورو، الذي هو نقيضه التامّ، لا يؤوي في أحيان كثيرة في كيانه شيطاناً. ومهما يكن من نقص هذه العبارة وإجحافها، فإنّي قد اخترتها باعتبارها تفسّر، بشكل تقريبيّ، العلّة التي تمنع هذا الفنّان العالِم من أن يبهر ويدهش. إنّه يدهش ببطء، وهو ما أقرّ به حقّاً، ويفتن شيئاً فشيئاً؛ لكن ينبغي أن نعرف النفاذ إلى علمه، فليس لديه من إبهار، بل لديه في كلّ مكانٍ صرامة في التناغم لا تقبل الخطأ. وعلاوة على ذلك، هو مِن النادرين الذين حافظوا على شعور عميق بالبناء، والذين يحترمون القيمة التناسبيّة لكل تفصيل داخل المجموع، لا بل ربّما هو الوحيد في ذلك. وإذا أمكن مقارنة تشكيل منظر طبيعيّ مع البنية الإنسانية، فلعلّه الوحيد الذي يعرف دوماً كيف يموضع العظام وأيَّ بُعد يمنحها. وإنّنا لنشعر ونتكهّن بأنّ السيّد كورو إنّما يرسم باختصار وعلى نحو إجماليّ، وهو ما يمثّل الطريقة الوحيدة للتجميع السريع لعدد كبير من الموادّ الثمينة. وإذا كان رجل واحد قد أفلح في حصر المدرسة الفرنسيّة الحديثة في حبّه غير الوجيه والمملّ للتفاصيل، لكان هو يقيناً. لقد سمعنا من يعيب على هذا الرجل لونه الرقيق جدّاً وضوءه الذي يكاد يكون غسقيّاً. كما لو أنّ كلّ الضوء الذي يغرق العالم قد تمّ تخفيضه عنده في كلّ مكان درجة أو عدّة درجات. إنّ نظرته المرهفة والذكيّة تستوعب كلّ ما يؤكّد التناغم أكثر ممّا تستوعب ما يكشف عن تعارضات منسجمة. لكن على افتراض أنّه ليس ثمّة الكثير من الإجحاف في هذا اللوم، ينبغي علينا أن نلاحظ أنّ معارض الرسم لدينا ليست بالملائمة للّوحات الجيّدة، وبخاصّة لتلك اللّوحات التي صُمّمت وأُنجزت بحكمة واعتدال. إنّ نبرة واضحة ولكن متواضعة ومتناغمة لَتضيع في اجتماع صرخات مُصمّة أو مبالغة الرّنين، وإنّ ألوان فيرونيزه الأكثر إنارة لَتبدو أحياناً رماديّة وشاحبة إذا كانت محاطة ببعض الرسوم الحديثة الفاقعة ألوانها أكثر من أوشحة القرويّات.

ينبغي ألّا ننسى أنّه بين ميزات السيّد كورو يقف تعليمه الممتاز، الصلب، النيّر، والمنهجيّ. ومن بين عديد التلاميذ الذين علّمهم وساندهم وأبعدهم عن مغريات اللحظة، يظلّ السيّد لافيَيّ[274] هو الذي أثارني وأبهجني أكثر من سواه. ومن رسومه منظر طبيعيّ شديد البساطة: كوخ من القشّ في حافّة الغابة، مع طريق يتوغّل فيها. وإنّ بياض الثلج لَيخلق ضرباً من التباين المنسجم الممتع مع شعلة المساء التي تنطفئ ببطء وراء العديد من أشجار الغابة، العارية كمثْل الصواري. غالباً ما يصرف رسّامو المنظر الطبيعيّ في السنوات الأخيرة فكرهم نحو ضروب الجمال الخلّاب للفصل الحزين. لكن لا أحد، فيما أظنّ، شعر بهذا الجمال أفضل من السيّد لافيَيّ. وإنّ بعض الآثار التي التقطها أغلب الأحيان تبدو كمثْلِ مقتطفات من سعادة الشتاء. وفي الكآبة التي تلفّ هذا المنظر الطبيعيّ، المتسربل، على نحو غامض، بالكسوة البيضاء والوردية لأيّام الشتاء الجميلة أوانَ زوالها، متعة رثائيّة لا تُقاوَم يعرفها كلّ هواة النزهات المتوحّدة.

ولتسمح لي، يا عزيزي، بالعودة مرّة أخرى إلى هوسي، أقصد إلى ضروب الأسف التي أشعر بها حينما أرى كيف يرتدّ نصيب المخيّلة أكثر فأكثر في رسم المنظر الطبيعيّ. هنا وهناك، وبين الفينة والفينة، يظهر أثر احتجاج ما، موهبة حرّة وعظيمة لم تعد منضوية ضمن ذائقة العصر. إنّ السيّد بول هويه[275]، مثلاً، **شيخ الشيوخ هذا!** (وبوسعي أن أطبّق على بقايا عَظَمة مناضلة كالرومنطيقيّة، وهي التي غدت بعيدة جدّاً، هذه العبارة الأليفة والفخمة)، قد ظلّ وفيّاً لذائقة شبابه. إنّ الثماني لوحات، البحريّة والقرويّة، التي ينبغي أن تصلح لتزيين صالون ما، إنّما هي قصائد حقيقية مليئة بالخفّة والثراء والطراوة في آنٍ معاً. يبدو لي نافلاً أن أعرض بالتفصيل مواهب فنّان مرموق إلى هذا الحدّ وأنتج الكثير؛ بيد أنّ ما يبدو لي أكثر استحقاقاً للإطراء فيه وأكثر إثارة هو ثباته في طبعه ومنهجه، في لحظة يجتاح فيها الذوق الراهن رويداً رويداً كلّ العقول. هكذا تراه يمنح كلّ أعماله سمة شعريّة بشكل مشبوب للغاية.

بيد أنّني نلت هذه السنة بعض العزاء من فنّانَين لم أكن لأنتظره منهما. إنّ السيّد جادان[276] الذي كان قد حصر مجده على نحو مفرط التواضع في [رسمِ] البيت القذر والإصطبل، وهو أمر صار الآن بديهيّاً، قد أرسل منظراً بديعاً لروما مأخوذاً انطلاقاً من **قوس بارما** *l’Arco di Parma*. نجد هنا أوّلاً الميزتين المعهودتين للسيّد جادان، الطاقة والصلابة، وبالإضافة إلى ذلك انطباعاً شعريّاً أحسن إدراكه ورسْمه. إنّه الانطباع المجيد والسوداويّ للمساء النازل على المدينة

المقدّسة، مساء مهيب تتخلّله مساحات أرجوانيّة، فخمة ومتوهّجة كالديانة الرومانيّة. وإنّ السيّد كليزانجيه، الذي لا يكفيه فنّ النحت، لَيشبه أولئك الأطفال ذوي الدماء المضطرمة والحميّة الوثّابة، الذين يريدون تسلّق كلّ الأعالي لتسجيل أسمائهم عليها. وإنّ منظريه **جزيرة فرنيزه** *Isola Farnese* **وقلعة فوزانا** *Castel Fusana*، إنّما يملكان طابعاً ثاقباً ذا سوداويّة فطريّة وصارمة. إنّ المياه هناك لهي أكثر ثقلاً وهيبة منها في أيّ مكان آخر، والوحدة أكثر صمتاً، والأشجار نفسها أكبر حجماً. لقد ضحكوا أحياناً من نزعة التفخيم لدى السيّد كليزانجيه، لكن سوف لن تكون القزميّة أبداً هي ما يجعله عرضة للضحك. وحتّى نقابل شائبة بشائبة أخرى، أنا أعتقد مثله أنّ الإفراط في كلّ شيء أفضل من الصّغَر.

نعم، إنَّ المخيّلة تصنع المنْظر. وأنا أفهم أنّ عقلاً منكباً على تقييد معايناتٍ لا يمكنه الاستسلام لأحلام اليقظة العجيبة المتضمّنة في مناظر الطبيعة الحاضرة أمامه. لكن لماذا تهرب المخيّلة من ورشة رسّام المَناظر؟ ربّما كان الفنّانون الذين يشتغلون على هذا الجنس يرتابون من ذاكراتهم فيتبنّون منهجاً للنّسْخ المباشر يتوافق جيّداً وكسل عقولهم. ولو تسنّى لهم رؤية ما رأيته حديثاً لدى السيّد بودان[277] -وأقول عرَضاً أنّه عرض لوحة جيّدة وحكيمة للغاية هي **غفران القديسة آن بالود** *Le Pardon de Sainte Anne Palud* - أي بضع مئات من التخطيطات المرتجلة بالباستل قبالة البحر والسماء، لفهموا ما لا يبدو أنّهم يفهمونه، ألا وهو الفرق بين تخطيط ولوحة. بيد أنّ السيّد بودان، الذي بوسعه أن يتباهى بإخلاصه لفنّه، يقدّم بتواضع كبير مجموعته المثيرة. إنّه يعلم جيّداً أنّ كلّ هذا ينبغي أن يصير لوحة بواسطة الانطباع الشعريّ المستدعى دون انقطاع، فهو لا يزعم أنّ تخطيطاته هي لوحات. لاحقاً يعرض علينا بلا أدنى ريب، في رسوم مكتملة، ضروب السحر العجيبة للهواء والماء. إنّ هذه التخطيطات التي يرسمها إجمالاً بشكل سريع جدّاً وشديد الأمانة، انطلاقاً من أكثر الأشياء عدمَ استقرار، أشياء غير قابلة للإدراك في شكلها وفي لونها، وانطلاقاً من أمواج ومن سحب، إنّما تحمل دوماً في هامشها التاريخ والساعة والريح؛ هكذا مثلاً: **8 أكتوبر، منتصف النهار، ريح شماليّة غربية**. إذا كان تسنّى لك أحياناً أن تعرف هذه الضروب من الجمال الجوّيّ، فسيكون بوسعك التحقّق بواسطة الذاكرة من دقّة معاينات السيّد بودان. سيكون بوسعك إخفاء تدويناته باليد، والتكهّن بالفصل والساعة والريح. إنّني لا أبالغ في شيء. لقد رأيت ما رأيت. وأخيراً، إنّ كلّ هذه السحب ذات الأشكال العجيبة والمضيئة، وكلّ هذه الظلمات في حالة فوضى كونيّة، وهذه الامتدادات الخضراء والورديّة، المعلّقة والمضافة بعضها إلى بعض، وهذه

النيران المتأجّجة الفاغرة، وهذه القباب الزرقاء من ساتان أسود أو بنفسجيّ، مجعّد، ملفوف، أو ممزّق، وهذه الآفاق في حالة حداد أو التي تتصبّب معدناً ذائباً، كلّ هذه الأعماق، وكلّ هذه الإشراقات إنّما تصعد إلى دماغي كمثْلِ شرابٍ مُسكر. وإنّه لأمر غريب للغاية، ألّا يحدث لي ولو مرّة واحدة، وأنا قُبالة هذه الضروب من السِّحر المائيّ أو الهوائيّ، أن أشتكي من غياب الإنسان. غير أنّي أحرص جيّداً على عدم الخروج من أوج متعتي بنصيحة أوجّهها للسيّد بودان أو لأيّ كان. فستكون النصيحة خطيرة جدّاً. سوى أنّ على السيّد بودان أن يتذكّر أنّ الإنسان، مثلما يقول روبسبيير Robespierre، الذي أنجز بعناية دروسه في **الإنسانيّات**، لا يرى الإنسان بلا متعة أبداً. وإن أراد أن يكسب بعض الشعبيّة، فليحذرنّ من الاعتقاد بأنّ الجمهور قد أدرك حماسة مماثلة للعزلة.

ليست الرّسوم البحريّة هي وحدها التي تنقصنا، مع أنّها جنس شاعريّ للغاية! (وأنا لا أعدّ أعمالاً بحريّة أشكال الدراما الحربيّة التي تدور على الماء). كما ينقصنا جنس آخر أسمّيه عن طواعية منظر المدن الكبرى، أي مجموعات الأشياء العظيمة وضروب الجمال التي تنتج عن تضافر قويّ لبشر وصروح، الفتنة العميقة والمعقّدة لعاصمة مسنّة كبرت في ضروب من المجد ومحن الحياة.

منذ سنوات، بدأ رجل مقتدر وفريد، يقال إنّه ضابط بحريّة، في وضع سلسلة محفورات بالحَمض لأروع زوايا النظر في باريس. إنّ السيّد ميريون[278]، بحدّة تصويره ورهافته ويقينه، لَيذكّرنا بقدامى الحفّارين بالحمض الممتازين. فأنا نادراً ما رأيت الهيبة الطبيعيّة لمدينة كبرى مصوَّرة بشاعريّة أكبر. فمن مظاهر جلال الحجارة المتراكمة إلى **النواقيس التي تشير إلى السماء**، فمسلّات الصناعة التي تلفظ إلى القبّة الزرقاء كتلاً من الدخان، والسّقالات الضخمة لصروح قيد الترميم، وهي تبسط على الجسم الصلب للمعمار معمارها الجديد ذا الجمال العنكبوتيّ المُفارِق، والسماء المضطربة، المعبّأة بالغضب والحقد، وعمق المنظورات المغتنية بأفكار كلّ أشكال الدراما التي تتضمّنها، لم يُنسَ أيّ عنصر معقّد يتكوّن منه الديكور الأليم والمجيد للحضارة. وإنْ قيّض لفيكتور هوغو أن يرى هذه الصور المطبوعة الممتازة، لَفرحَ بها أيّما فرح، ولَعثر فيها على خير تصوير لـِ [باريسه التي كتب عنها هذه الأبيات]:

«إيزيس حزينة، مكسوّة بحجاب!

عنكبوت لها نسيجٌ شاسع

تغْلق به كلُّ الأمم!

نافورة جرارٍ يرتادها الجميع!

ثديٌ لا ينفكّ يدرّ طوفاناً من الحليب،

حيث، من أجل الاغتناءِ بالأفكار،

تأتي الأجيال قاطبةً!

...

مدينة يلفّها إعصارٌ!»[279]

بيد أنّ شيطاناً شديد القسوة قد مسّ دماغ السيّد ميريون؛ هذيان عجيب شوّش ملكاته التي كانت تبدو صلبة ولامعة. إنّ مَجدَه الوليد وأعماله قد انقطعت فجأة. ومنذ ذلك الحين ننتظر على قلق أخباراً مؤاسية عن هذا الضابط الفريد، الذي كان قد أصبح بين عشيّة وضحاها فنّانا قديراً، والذي كان قد ودّع المغامرات المهيبة للبحر المحيط من أجل رسم السواد الجليل لأكثر العواصم إقلاقاً.

إنّي أتحسّر مرّة أخرى، وربّما كنت في هذا أطيع دون علمي عادات شبابي، على المنظر الرومنطيقيّ والمنظر الرومنسيّ الذي كان يوجد في القرن الثامن عشر. إنّ رسّامي المنظر الطبيعيّ لدينا إنّما هم حيوانات عاشبة للغاية. إنّهم لا يتغذّون عن طواعية من الآثار الخرِبة، وخلا القليل من الفنّانين من أمثال فرومنتان، فإنّ السماء والصحراء تخيفانهم. وإنّي لأتحسّر على تلك البحيرات الكبيرة التي تمثّل السكون في قلب اليأس، والجبال العظيمة، التي هي بمثابة سلالم الكوكب نحو السماء، التي يبدو منها كلّ كبيرٍ صغيراً، والقلاع (نعم، إنّ نزعتي القينيّة لَتذهب إلى هذا الحدّ)، والأديرة المسنّنة حوافّ أسوارها، والتي تتمرأى في البرَك المكتئبة، والقناطر الهائلة، والأبنية السّامقة التي تورث الدّوار، وأخيراً كل ما ينبغي اختراعه، إن لم يكُ موجوداً!

ينبغي عليّ أن أعترف، عرَضاً، أنّ السيّد هلدبرانت[280]، مع أنّه لا يتمتّع بفرادة من نوع حاسم، قد أمتعني أيّما إمتاع بمعرضه الضخم للّوحات المائيّة. وحين أتصفّح «ألبومات» الرحلات الممتعة هذه يخيّلُ إليّ دوماً أنّي **أعيد رؤية** ما لم أره قطّ وأعيد معرفته. بفضله تنزّهت مخيّلتي وهي في غاية الحفز عبر ثمانية وثلاثين منظراً طبيعيّاً رومنطيقيّاً، من الأسوار الصاخبة لإسكندنافيا إلى المواطن النيّرة للنّوارس وطيور أبي منجل، ومن خليج سيرافيتوس[281] Fiord de Séraphitus إلى رأس تناريف Tenerife. إنّ القمر والشمس قد أضاءا على نحو متعاقب هذه الأماكن، أحدهما ناثراً نوره الحادّ، والآخر مصادر سحره المتمهّلة.

ها أنت ترى، صديقي العزيز، أنّي لا أستطيع أبداً اعتبار اختيار الموضوع أمراً عديم القيمة، وأنّني، بالرغم من الحبّ الضروريّ الذي ينبغي أن يخصب حتّى أبسط عملٍ، إنّما أعتقد أنّ الموضوع يمثّل بالنسبة للفنّان جزءاً لا يتجزّأ من العبقريّة، وبالنسبة لي، أنا البربريّ رغم كلّ شيء، جزءاً لا يتجزّأ من المتعة. وإجمالاً، إنّي لم أعثر لدى رسّامي المنظر إلّا على مواهب متعقّلة أو صغيرة، مع كسل كبير جدّاً للمخيّلة. لم أعثر لديهم، على الأقلّ لديهم جميعاً، على تلك الفتنة الطبيعيّة، المعبّر عنها بشكل بسيط جدّاً، في سباسب كاتلِن[282] ومروجه (وأراهن على أنّهم لا يعلمون حتى من يكون كاتلِن)، ولم أعثر لديهم أيضاً على الجمال الخارق للعادة لمناظر دولاكروا، ولا على المخيّلة الرائعة التي تنساب في رسوم فيكتور هوغو، كمثْلِ أعجوبة في السماء. وأنا أتكلّم عن رسومه بالحبر الصينيّ، لأنّ من البديهي جدّاً أنّ شاعرنا إنّما هو في الشعر سيّد رسّامي المناظر.

إنّي أرغب في أن أُعاد إلى الديورامات[283] التي يعرف سحرها المباغت الفخم كيف يفرض عليّ وهماً نافعاً. وأنا أفضّل تأمّل بعض ديكورات المسرح، حيث أجد أحلامي الأكثر تثميناً لديّ مُعبَّراً عنها بصورة فنّيّة ومكثّفة على نحو تراجيديّ: فهذه الأشياء، نظراً لكونها وهميّة، إنّما هي أقرب إلى الحقيقة؛ في حين أنّ أكثر رسّامي المناظر عندنا كاذبون، لأنّهم قد أهملوا الكذب.

في قاع قصيّ من مكتبة قديمة، وفي النور المعتدل المؤاتي والذي يداعب الأفكار الكبرى ويوحي بها، ينتصب هربوقراطيس[284] واقفا ومهيباً، واضعاً إصبعاً على فمه، يأمرك بالصمت، وهو يقول لك، بإيماءة مفعمة بالجبروت، أشبه ما يكون بأحد المربّين الفيثاغوريّين: «سكوتاً!». كما أنّ أبولو وربّات الفنّ، بهيئاتهم الآمرة وأشكالهم الربوبيّة المؤتلقة في العتمة، يرقبون عن كثبٍ أعمالك، ويدفعونك نحو الأشياء الجليلة.

وفي منعطفِ خميلة، تختبئ الكآبة الأزليّة تحت ظلال ثقيلة، وتتطلّع إلى وجهها المهيب في مياه البِركة، الجامدة مثلها تماماً. ويقول الحالم العابر، وقد أحزنه مرآها وفتَنه، فيما يتأمّل هذا الكيان العظيم القويّ الأعضاء، الذّابلها مع ذلك بسبب حزن خفيّ: تِلكُمُ هي أختي!

قبل أن ترتمي في أحضان كرسيّ الاعتراف، في عمق هذه الكنيسة الصغيرة التي تزعزع سكينتَها سرعة العربات، يستوقفك شبح هزيل وعظيم، يزيل برصانةٍ غطاء ضريحه ليتوسّلك، بصفتك مخلوقاً عابراً، أن تفكّر في الأبديّة. وفي ركن من هذا الممشى المزهر الذي يؤدّي إلى لحود أولئك الذين ما زالوا أعزّاء على قلبك، ثمّة الوجه العجائبيّ **للحِداد**، واهناً، أشعث، غارقاً في بحر دموعه، ساحقاً بهمّه الثقيل رفات رجل شهير، يعلمك أنّ الثراء، والمجد، والوطن نفسه، ليست بِذاتِ بالٍ أمام ذلك الشيء المبهم الذي لم يسمّه ولا عرّفه أيّ شخص، ذلك الذي لا يعبّر عنه الإنسان إلّا بصيَغ زمانيّة غامضة من قبيل: ربّما ذات يومٍ، وأبداً، ودائماً! وهي الكلمات التي تتضمّن، كما يأمل البعض، الغبطة اللامتناهية، أو القلق بلا هدنة الذي يدحر العقلُ الحديث صورته بالإيماءة المتشنّجة لسكرة الموت.

ولَسوف تسقط، والروح مفتونة بموسيقى خرير المياه، وهي أرقّ من صوت المرضعات، تسقط في مخدع من الخضرة، حيث فينوس وهيبيه[285]، الربّتان اللّعوبان اللّتان وجّهتا حياتك أحياناً، تبْسطان في سريرين من ورق الأشجار استدارات أعضائهما الفاتنة التي نهلت من الأتون بريقَ الحياة الورديّ. لكنّك أبداً لن تجد هذه المفاجآت العذبة إلّا في حدائق الزمن الماضي؛ إذ من بين الموادّ الرائعة الثلاث التي تتوافر للمخيّلة من أجل إشباع حلم فنّ النحت، البرونز والطين المطبوخ والرخام، وحدها المادّة الأخيرة تتمتّع في عصرنا، على نحو غير عادل إطلاقاً في نظرنا، بشعبيّة تكاد تكون حصريّة.

أنت تجتاز مدينة كبرى عتيقة في الحضارة، واحدة من تلك التي تتضمّن أهمّ محفوظات الحياة الكونيّة، فتنجذب عيناك **إلى أعلى صوب النجوم**؛ لأنّ في الساحات العموميّة، وفي أركان المفترقات، شخوصاً ساكنة، أكبر ممّن يمرّون أسفلها، تروي لك، في لغة بكماء، الأساطير العظيمة للمجد والحرب والعلم والشهادة. بعضها يشير إلى السماء، التي ما انفكّ يتوق إليها، وبعضٌ آخر يشير إلى الأرض التي منها انطلق. والشخوص كلّها تهزّ أو تتملّى ما كان يمثّل شغف حياتها وما أصبح شعاراً لها: أداة ما، أو سيف، أو كتاب، أو مشعل، أو **شعلة الحياة**[286] *vitai lampada*!. وسواء أكنتَ أكثر الناس لامبالاة، أكثرهم تعاسة أو أكثرهم رذيلة، متسوّلاً أو عاملاً في مصرف، سيستولي عليك شبح الحجر خلال بضع دقائق، ويأمرك، باسم الماضي، بأن تفكّر في الأشياء التي ليست أشياء الأرض.

كذلك هو الدور الخلّاق لفنّ النحت[287].

ومن يقدر أن يشكّ في أنّه تلزم مخيّلة قويّة لإنجاز مثل هذا البرنامج البديع؟ إنّه لَفنّ فريد بوسعه الانغراس في ظلمات الزمن، وهو الذي أنتج، في الأزمنة البدائيّة، آثاراً تدهش الفكر المتحضّر! فنّ يمكن لِما يُعَدّ في فنّ الرسم خصلة حسنة أن يصير فيه رذيلة أو نقصاً؛ فنّ يكون فيه الكمال ضروريّاً لا سيّما وأنّ الوسيلة المتّبعة هي أكثر اكتمالاً في الظاهر ولكنّها كذلك أكثر بدائيّة وصبيانية، ودائماً تهب، حتّى لأردأ الأعمال، مظهرَ تمامٍ واكتمال. وإنّ الريفيّ والمتوحّش والبدائيّ، حين يكونون قبالة شيء من الطبيعة تمّ تمثيله نحتاً، أي شيء مستدير ومنظوريّ، وبوسعنا الدوران حوله بِحُريّة، ومحاط بجوٍ على غرار شيء الطبيعة نفسه، لا يَبدون مبلبلين البتّة؛ في حين أنّ رسماً، بمطامحه الكبيرة، وطبيعته المفارقة والمجرّدة، إنّما يحيّرهم ويقلقهم. ينبغي أن نلاحظ أنّ النّحت الغائر إنّما هو كذبة سلفاً، أي هو خطوة نحو فنّ أكثر تحضّراً، مبتعد أكثر عن الفكرة المحضة للنحت. ونحن نتذكّر أنّ كاتلِن كاد أن يتورّط في معركة خطيرة جدّاً بين قادة متوحّشين راحوا يسخرون من فردٍ رسمَ له كاتلن بورتريهاً يُظهِر جانبَ وجهه، لائمين عليه أنّه تركَ نصف الوجه يُسرَق منه. كما أنّ القرد، الذي يفاجئُه أحياناً رسم سحريّ للطبيعة، يدور وراء الصورة من أجل أن يعثر على قفاها. وينجم عن الظروف القاهرة التي ينحبس فيها فنّ النحت أنّه يُطالب بإنجاز أكثر كمالاً وبروحانيّة أكثر سموّاً في الآن نفسه. خلافاً لذلك، لن ينتج غير الموضوع المدهش الذي يبهر القرد والمتوحّش. وينجم عنه أيضاً أنّ عين الهاوي نفسه، المتعبة أحياناً من البياض الرتيب لكلّ هذه الدمى الكبيرة، الدقيقة في كلّ نسَب الطول والعرض، تتنازل عن سلطتها. فما هو سخيف لا يبدو لها

دوماً قابلاً للازدراء، وبوسعها اعتبارَ تمثالٍ جميلاً طالما لم يكن بشعاً على نحو مُهين؛ لكن هيهات يحصل أن يعتبر تمثالاً رائعاً على أنّه قبيح! فههنا، وأكثر من أيّ مادّة أخرى، ينطبع الجمال في الذاكرة على نحو لا يمّحي. أيّة قوّة عظيمة قد وضعتها مصر واليونان، ووضعها ميكيلانجلو وكوستو[288] وآخرون في هذه الأشباح الساكنة! وأيّة نظرة في هذي العيون من دون بآبئ! ومثلما أنّ الشعر الغنائي يسبغ نبالة حتّى على الهوى، فإنّ النحت، النحت الحقيقيّ، يخلع مهابةً لكلّ شيء، حتّى على الحركة. إنّه يمنح ما هو إنسانيّ سمة سرمديّة تنبع من صلابة المادّة المستعملة. فيه يصير الغضب هادئاً، والرقّة صارمة، والحلم المتموّج واللّامع في الرسم ينقلب فيه إلى تأمّل صلب وعنيد. لكن إن أردنا أن نعرف كم من أشكال الكمال ينبغي علينا تجميعها من أجل الحصول على هذا السِّحر المتقشّف، فعلينا ألّا نندهش من التعب والتردّد اللذين يستوليان على عقولنا أحياناً ونحن نزور معارض النحت الحديث، حيث الغاية الإلهيّة يُساء فهمها أغلب الأحيان، وحيث تحلّ الأشياء الحلوة والمدقّقة، بمحاباةٍ، محلّ العظيم.

إنّنا [في فرنسا] لَميّالون إلى التشكيل السهل، وتصرّفنا كهواةٍ يمكنه الانسجام وكلَّ أنواع السّموّ وكلّ ضروب الغنج. لقد أحببنا الفنّ الملغز والكهنوتيّ لمصر القديمة ولنينوى، وفنّ اليونان، الفاتن والعاقل في آنٍ معاً، وفنّ ميكيلانجيلو، الدقيق كالعلم، والعجيب كالحلم، ومهارة القرن الثامن عشر، التي هي عين التوثّب في قلب الحقيقة؛ لكن ثمّة في هذه الأنماط المختلفة لفنّ النحت اقتدار التعبير وثراء المشاعر، وهما نتيجة لا يمكن تفاديها لمخيّلة عميقة كثيراً ما تنقصنا اليوم. لا أحد سيُفاجأ إذن من اقتضابي في فحص أعمال هذه السنة. لا شيء أعذب من الإعجاب، ولا شيء أكثر إزعاجاً من النقد. إنّ الملَكة الكبرى، والأساسيّة، لا تسطع لدينا إلّا كما تسطع صور المواطنين الرومان، بغيابها. وعليه فهذا هو الموضع المناسب للتعبير عن عرفاننا للسيّد فرانتشيسكي[289] على منحوتة **أندروميدا**[290] *Andromède*. وإنّ هذا التشكيل، الذي لفت انتباه الكثيرين، قد أثار انتقادات هي في نظرنا سهلة للغاية. لقد كان لهذه المنحوتة الاستحقاق الكبير في أن تكون شاعريّة، مغرية ونبيلة في آن معاً. ولقد قيل إنّها كانت انتحالاً، وإنّ السيّد فرانتشيسكي لم يفعل سوى أن جعل شكلاً نائماً لدى ميكيلانجيلو ينتصب واقفاً. وهذا غير صحيح. إنّ ذبول هذه الأشكال الصغيرة رغم حجمها الهائل، والأناقة المُفارِقة لأعضائها هما فعلاً من صنع فنّان حديث. وحتّى إذا كان قد استقى إلهامه من الماضي، فذلك في نظري مدعاة للمدح لا للنقد. ذلك أنّ محاكاة العظيم ليست أمراً معطى لجميع

الناس. وحين تكون هذه المحاكاة من إنتاج شابّ يافع، يملك بالطبع أمامه فضاء حياة وسيعاً، فذلك ينبغي أن يمثّل للنقّاد سبباً للأمل لا للريبة.

أيُّ شيطان بشريّ هو السيّد كليزانجيه! إنّ كلّ ما يمكن قوله من جميل في شأنه، هو أنّنا حين نرى هذا المُنتج السهل للآثار المتنوّعة للغاية، إنّما نتنبّأ بذكاء أو بالأحرى بمزاج في حالة يقظة أبداً، وبإنسان يمتلك محبّة النحت في صُلب كيانه. نُعجَب لديه بجزء ناجح بشكل رائع، غير أنّ جزءاً آخر يفسد التِمثال تماماً. هنا تشكيل ممشوق ومثير للحماسة؛ لكن ها هي ذي أقمشة أراد الفنّان إظهارها خفيفة، فجاءت أنبوبيّة الشكل وملتوية مثل المعكرونة. إنّ السيّد كليزانجيه يمسك أحياناً بالحركة، بيد أنّه لا يحصل على الأناقة الكاملة أبداً. وإنّ جمال الأسلوب والملامح التي امتُدحَت طويلاً في تماثيله النصفية لسيّدات رومانيّات ليس لديه بالأمر الحاسم ولا هو بالكامل. كما لو أنّه، في الحماسة المستعجلة لعمله، ينسى بعض العضلات ويُهمل الحركة الثمينة للغاية للـ «موديل». لا أريد أن أتكلّم عن منحوتتيه التعيستين **لصافو**[291] وأنا أعلم أنّه قد قام بما هو أفضل بكثير عدّة مرّات؛ لكنْ حتّى في تماثيله الأكثر نجاحاً تلقى عين ثاقبة ما يُصيبها بالإحباط بسبب هذه الطريقة المختصرة التي تمنح للأعضاء وللوجه البشريّ هذا الشكل المكتمل والصقيل المبتذل الذي نجده في شمعٍ أُسِيلَ في قالب ما. وإذا كان نحت كانوفا[292] فاتِناً بعض الأحيان، فإنّه لم يكن كذلك يقيناً بفضل هذا العيب. لقد مدح الجميع، بحقٍّ، منحوتة كليزانجيه **ثور رومانيّ**[293]؛ وإنّها فعلاً لعمل جميل جدّاً؛ بيد أنّي لو كنت السيّد كليزانجيه فلن أحبّ أن أُمتَدَح بمثْل هذه الحماسة لأنّي نحتُّ صورة حيوان، مهما يكن نبيلاً وبهيّاً للغاية. إنّ نحّاتاً مثله ينبغي أن يكون لديه طموحات أخرى وأن يداعب صوراً أخرى غير صور الثيران.

ثمّة منحوتة تصوّر القدّيس سيبستيان Saint Sébastien صمّمها أحد تلاميذ رود Rude[294]، هو السيّد جوست بيكيه[295]، وهي منحوتة متأنيّة ومحكمة. إنّها تجعلنا نفكّر بفنّ الرسم الخاصّ بريبيرا[296] وبفنّ النحت الإسبانيّ العنيف. ولكن إذا كان تعليم السيّد رود، الذي كان له الأثر الكبير على مدرسة زماننا، قد أفاد بعضهم، أي أولئك الذي كانوا يتقنون شرح هذا التعليم بمعونة الفكر المطبوع الذي يتمتّعون به، فإنّه قد دفع بالآخرين، الطيّعين للغاية، في بؤرة أكثر الأخطاء إثارة للدهشة. فلننظر مثلاً إلى هذه المنحوتة المسمّاة **غاليّة**[297] *Gaule*! إنّ الشكل الأوّل الذي توحي به المرأة الغاليّة هو شكل شخص ضخم الجثّة، حرّ ومقتدر، ذي جسم صلب وقويم، فتاة

الغابات الرّشيقة القوام، المرأة المتوحّشة والمحاربة، والتي يُأخَذ برأيها حينما يتعلّق الأمر بمصير الوطن. بيد أنّ كلّ ما يمثّل القوّة والجمال إنّما هو غائب في قلب هذا النحت البائس الذي أشير إليه. فالصدر والفخذان والساقان، كلّ ما ينبغي أن يكون بارزاً جاء ههنا غائراً. لقد رأيت على طاولات التشريح بعض هذه الجثامين التي دمّرها المرض والبؤس المتواصل على مدى أربعين عاماً. هل أراد الفنّان يا تُرى أن يمثّل إنهاك قوى امرأة لم تعرف من غذاء آخر سوى البلّوط. وهل خلط يا ترى بين الغاليّة القديمة والقويّة والأنثى الهرمة لأحد رجال البابو[298]؟ فلنبحث عن تفسير أقلّ طموحاً، ولنفترض بكلّ بساطة أنّه من فرط سماعه أنّه ينبغي أن ننسخ «الموديل» بأمانة، وباعتباره غير موهوب بالحذق الكافي كي يختار «الموديل» الأجمل، نَسَخَ «الموديل» الأقبح، وبمنتهى الأمانة. لقد امتُدِحَ هذا التمثال كثيراً، وذلك، على الأرجح، بباعث من عين الغاليّة فيه، عين شبيهة بعين فيليدا[299] من النّوع المكرّس في «الألبومات»، رانية إلى الأفق. إنّ ذلك لا يدهشني.

ألا تريد أن تتأمّل ثانيةً، لكن بشكل مغاير، نقيضَ فنّ النحت؟ فلتنظر في هذين العالَمين الدراميّين الصغيرين من اختراع السيّد بوتي واللذين يمثّلان، فيما أظنّ، **برج بابل** *Tour de Babel* **والطوفان**[300] *Le Déluge*. غير أنّ الموضوع لا أهميّة له عندما، من جهة طبيعته أو من جهة الطريقة التي عولج بها، تكون ماهية الفنّ نفسها قد تعرّضت للتدمير. إنّ هذا العالم المصغّر وهذه المواكب المنمنمة، وهذه الجموع الصغيرة التي تتلوّى بين الصّخور، إنّما تذكّرنا بمجسّمات متحف البحريّة، ورقّاصات السّاعات الموسيقيّة التي هي في الأوان ذاته رسومٌ، وبلوحات المناظر الطبيعيّة المصحوبة بِقلاعٍ وجسور متحرّكة وحرس يتأهّبون لنَوبتهم، والتي نراها معلّقة في حوانيت باعة الحلوى واللُّعَب. إنّه لأمر كريه إلى أقصى الحدود عندي أن أكتب مثل هذه الأشياء، لا سيّما بخصوص أعمال لا تخلو من الخيال والبراعة، ولئن تكلّمتُ عنها، فلأنّها تصلح، وهي مهمّة في هذا فقط، لاستنتاج إحدى أكبر رذائل العقل، ألا وهي العصيان العنيد لأصول الفنّ. ما هي المحاسن، مهما يكن الجمال الذي نفترضه فيها، التي بوسعها التصدّي لهذا الخلل الفظيع؟ أيّ دماغ سويّ بوسعه أن يتصوّر دونما فزعٍ رسماً غائراً، أو نحتاً تحرّكه الآليّات، أو أنشودة بلا قافية، أو رواية منظومة في أبيات، إلخ.؟ وحينما يضرب فنّانٌ عرض الحائط بالهدف الطبيعيّ لفنّ ما، فإنّه لمن الطبيعيّ أن يستنجد بكلّ الوسائل الغريبة عن هذا الفنّ. وبوسعنا أن نلاحظ، في ما يخصّ السيّد بوتّي، الذي أراد أن يمثّل من خلال نسب صغيرة مشاهد واسعة تقتضي شخوصاً لامتناهية العدد، أنّ القدامى كانوا يحيلون دوماً هذه المحاولات على النحت الغائر، وأنّه لا أحد بين كلّ المحدثين، حتّى

أكبر النحّاتين وأكثرهم براعة، قد تجرّأ على ذلك دونما ضرر ودونما خطر. وإنّ الشرطين الأساسيّين، أي وحدة الانطباع وكليّة المفعول، قد أسيء إليهما هنا بشكل مؤلم، ومهما تكن موهبة **المخرج**، فإنّ كلّ فكر قلق إنّما يتساءل إن لم يكن قد شعرَ من قبلُ بانطباع مماثل لدى كورتيوس[301].

إنّ المجموعات الواسعة والرائعة التي تزيّن حدائق فرساي لا تشكّل دحضاً تامّاً لرأيي هذا؛ لأنّه، علاوة على أنّها ليست دوماً ناجحة، وأنّ بعضها، بهذا التشتّت المحيق بها، خصوصاً بين تلك التي تكاد تكون كلّ الأشكال فيها عموديّة، لن تصلح بالعكس إلّا لإثبات هذا الرأي؛ وأضيف إلى هذا أنّنا هنا إزاء نحت خاصّ جدّاً تكون فيه النواقص، المقصودة تماماً أحياناً، مخفيّة تحت سلسلة من الألعاب المائيّة أو تحت مطر من الأنوار؛ فهو في الختام فنّ يكتمل بالطاقة المائيّة، وبالإجمال هو واحد من الفنون الدّنيا. ورغم ذلك، فإنّ أكثر هذه المجموعات كمالاً ليست كذلك إلّا لاقترابها الشديد من فنّ النحت الحقيقيّ، وإلّا لكون الأشكال تخلق بفضل مظاهرها المائلة وتشابكاتها هذه العربسة arabesque الشاملة في الأثر، عربسة ساكنة وثابتة في فنّ الرسم، ومتحرّكة ومتغيّرة في فنّ النحت كما هو الأمر في المناطق الجبليّة.

تحدّثنا من قبلُ، سيدّي العزيز، عن **العقول المتحذلقة**، ولقد اكتشفنا أنّه، بين هذه العقول المتحذلقة، الملوّث أغلبها بعصيانِ فكرة الفنّ الخالص، ثمّة مع ذلك واحد أو اثنان مهمّان. ونحن نعثر في فنّ النحت على نفس التّعاسات. صحيح أنّ السيّد فريمييه[302] نحّات جيّد؛ إنّه بارع، ودقيق، وباحث عن التأثير المدهش، وواجده بعض الأحيان؛ ولكن ههنا تحديداً تكمن تعاسته، لأنّه يبحث عنه غالباً بعيداً عن الطريق الطبيعيّ. إنّ منحوتته **الأوران-أوتان الذي غرّر بإمرأة في عمق الغاب** *L'Orang-outang, entraînant une femme au fond des bois* (رُفِضت [في المعرض الجماعيّ]، ولم أرَها بطبيعة الحال) هي بحقّ فكرة خاصّة بعقل متحذلق. ولِمَ لا تمساح أو نمر أو أيّ حيوان آخر قادر على أكل امرأة؟ لا أبداً! لاحظْ جيّداً أنّ الأمر لا يتعلّق بالأكل، وإنّما بالاغتصاب. الحال أنّه وحده القرد، القرد الضخم، الذي هو في نفس الوقت أكثر وأقلّ من رجل، قد أظهر أحياناً شهوة بشريّة للمرأة. ها هي إذن وسيلة الإدهاش قد عُثر عليها! «هو يغرّر بها، فهل بوسعها المقاومة؟ ذاك هو السؤال الذي سيطرحه كلّ الجمهور النّسويّ. إنّ شعوراً غريباً، ومعقّداً، يتضمّن في جانب منه الرعب وفي الجانب الآخر الفضول الماجن، إنّما يحصد النجاح. ولأنّ السيّد فريمييه مجتهد في شغله، فإنّ الحيوان والمرأة يلقيان لديه محاكاة وتنفيذاً جيّدين. وفي الحقيقة، ليست مثل

هذه المواضيع جديرة بموهبة ناضجة إلى هذا الحدّ، وإنّ اللجنة قد أحسنت صُنعاً برفضها هذه الدراما السيّئة.

إذا قال لي السيّد فريمييه إنّه ليس لي الحقّ في سبر النوايا والكلام على ما لم أره، فسأعود بكلّ تواضع إلى منحوتته **حصان البهلوان** *Cheval de Saltimbanque*. فهذا الحصان الصغير إن نحن نظرنا إليه بحدّ ذاته حصان فاتن. عُرفه الكثيف، وخطمه الهندسيّ الشكل، وملمحه الذكيّ، وردفه الضامر، وساقاه الصغيرتان الصلبتان والنحيفتان معاً، كلّ هذا يجعل منه أحد الحيوانات المتواضعة الأصيلة. وهذه البومة الصغيرة الجاثمة على ظهره تقلقني (لأنّي أفترض أنّي لم أقرأ الدّليل)، وإنّي لأسأل لماذا يوضع طير مينرفا معتلياً مخلوق نبتون، غير أنّي أرى العرائس معلّقة إلى السرج. وإنّ فكرة الحكمة التي تمثّلها البومة تجعلني أؤمن بأنّ العرائس إنّما تمثّل طيش العالم. بقي علينا أن نفسّر جدوى الحصان الذي بوسعه، بلغة قياميّة، أن يرمز تماماً إلى الذكاء والإرادة والحياة. وأخيراً اكتشفت ببساطة وأناة أنّ عمل السيّد فريمييه يمثّل العقل البشريّ الذي يحمل معه في كلّ مكانٍ فكرة الحكمة وذائقة الجنون. هي ذي حقّاً الأطروحة الفلسفية المضادّة الأبديّة، التناقض البشريّ أساساً الذي حوله يدور منذ بداية العصور كلّ أدب وكلّ فلسفة، من العهود الهائجة لهرمز وأهريمان[303] إلى المبجّل ماتورين[304]، ومن ماني[305] إلى شكسبير!... لكنّ رجلاً بقربي كنتُ أغظته تلطّف ونبّهني إلى أنّي أبحث عن النجوم في عزّ الظهيرة، وأنّ هذا العمل يمثّل بكلّ بساطة حصانَ بهلوان... هذه البومة الوقور، وهذه العرائس العجيبة، ألا تضيف إذن أيّ معنى جديد لفكرة **الحصان؟** وبصفته مجرّد حصان، فيمَ تزيد هي من استحقاقه؟ كان ينبغي بدَهيّاً أن نعنون هذه المنحوتة: **حصان بهلوان في غياب البهلوان الذي ذهب للكشف عن طالِعه ولشرب كأس في حانة يُفترض أنّها في الجوار!** هو ذا العنوان الحقيقيّ!

إنّ السادة كاربيه[306]، وأوليفا[307] وبروها[308] لَأكثرُ تواضعاً من السيّد فريمييه ومنّي أنا؛ إنّهم يكتفون بإدهاشنا بمرونة فنّهم وبراعته. ثلاثتُهم، وبملَكات متراوحة في حدّتها، يُبدون تعاطفاً واضحاً مع فنّ نحت القرنين الثامن عشر والسابع عشر الشديد الحيوية. لقد أحبّوا ودرسوا كافيري[309]، وبوجيه[310]، وكوستو، وهودون[311]، وبيغال[312] وفرانسان[313]. ولقد أُعجِب الهواة منذ زمن بعيد بالتماثيل النصفيّة للسيّد أوليفا، المصمّمة بصلابة، والتي فيها تتنفّس الحياة، وتقدح النظرةُ كمثْلِ شرارة. إنّ تمثال **الجنرال بيزو** *Géneral Bizot* هو من التماثيل النصفيّة الأكثر **عسكريّة** في كلّ

ما رأيت. وتمثال السيّد **دو مرسيه** *de Mercey* هو مثال للعمل المرهف. ولقد لاحظ الجميع مؤخّراً في باحة اللّوفر عملاً فاتناً للسيّد بروها يذكّرنا بالمفاتن النبيلة والمرهفة لفنّ عصر النهضة. وبوسع السيّد كاربيه أن يغتبط ويكون راضياً عن نفسه. وإنّه يمتلك، على غرار المعلّمين الذين يبجلّهم، الطاقة والفكر معاً. وللأسف قد يتعارض العراء المفرط وإهمال الهندام مع إنجازه المتين والمتأنّي للوجوه. لا أعتبر عيباً تجعيد قميص أو ربطة عنق وتشويه أطراف ثوب ما بصورة سائغة، بل أتكلّم فحسب عن نشاز في التصميم العامّ؛ وإنّي لأعترف عن طواعية بأنّي أخشى أن أكون منحت أهميّة قصوى لهذه الملاحظة، والحال أنّ التماثيل النصفيّة للسيّد كاربيه قد جلبت لي متعة عالية بما يكفي لتنسيني هذا الانطباع الصغير العرضيّ للغاية.

تذكر يا عزيزي أنّنا سبق أن تحدّثنا عن المنحوتة **قَطٌّ وعلى الدّوام**[314] *Jamais et toujours*؛ وأنا لم أستطع بعدُ أن أجد تفسيراً لهذا العنوان الأحجية. ربّما كان علامة على اليأس، أو قد يكون فيه نزوة بلا دافع، مثل عنوان **الأحمر والأسود**[315]. وربّما استسلم السيّد هيبير إلى ذوق السيّدين كومرسون[316] وبول دو كوك[317] الذي يصوّر لهما وجود فكرة ما في الصدمة الاعتباطية لكلّ أطروحة مضادّة. ومهما يكن من أمره، فإنّه قد صمّم منحوتة فاتنة، قد يجوز اعتبارها منحوتة حُجرة (مع أنّ من المشكوك فيه أن يرغب البرجوازيّ والبرجوازيّة في أن يزيّنا بها غرفة نومهما)، منحوتة هي ضرب من زخرف صغير منحوت، وبوسعه أن يكون إنْ هو نُحِتَ في نِسَب أكبر زينة مأتميّة ممتازة في مقبرة أو في كنيسة صغيرة. إنّ الفتاة اليافعة، ذات الإهاب الثريّ والمَرِن، قد دُفِعَت فيه إلى أعلى وصارت تتأرجح في خفّة متناسقة؛ وجسمها، المنتفض في وجد أو في احتضار، يستقبل باستسلامٍ قبلة الهيكل العظميّ العملاق. وربّما بسبب كون العصور القديمة لم تُدخل الهيكل العظميّ في الفنّ، أو لم تفعل ذلك إلّا نادراً، يسود اعتقادٌ بأنّه ينبغي إقصاؤه من فنّ النحت. إنّه لخطأ فادح. ولقد رأينا كيف يظهر الهيكل العظميّ في فنّ العصر الوسيط، ويجول فيه وينتشر بكلّ الرعونة القينيّة وبكلّ الغطرسة المميّزتين للتّفكير المفتقر إلى الفنّ. بيد أنّنا منذ ذلك الحين حتّى القرن الثامن عشر، ذاك المناخ التاريخيّ للحبّ وللورود، نرى الهيكل العظميّ يزدهر في بنجاحٍ في كلّ المواضيع التي يُتاح له الدخول فيها. لقد فهم النحّات بسرعة بالغة كلّ ما يوجد من جمال عجيب ومجرّد في قلب هذه الجثّة الضامرة، التي يشكّل لها اللّحم كسوة، والتي هي مثل خطاطة قصيدة بشريّة. وإنّ هذه الفتنة، المداعبة واللّاذعة، والتي تكاد تكون علميّة، تنتصب بدورها، واضحة ومطهّرة من عفن التراب، بين مصادر الفتنة الكثيرة التي استخلصها الفنّ من الطبيعة الجاهلة.

وليس الهيكل العظميّ الذي نحته السيّد هيبير هيكلاً عظمياً بالمعنى الحرفيّ للكلمة. مع ذلك لا أحسب أنّ الفنّان قد أراد التهرّب من الصعوبة كما يُقال. ولئن كان هذا الشخص القويّ يحمل [في المنحوتة] الملامحَ الغامضة للأشباح والأطياف والوحوش الأسطوريّة ملتهمة البشر، ولئن كان لا يزال، في بعض الأجزاء، مكسوّاً بجلد رقّ حتّى صار يلتصق بالمفاصل التصاق أغشية أطراف بعض الطيور، ولئن كان يلتفّ ويكتسي نصفه بكفن كثيف مرفوع هنا وهناك بنتوءات المفاصل، فذلك لأنّ الفنّان قد أراد على الأرجح التعبير عن الفكرة الإجماليّة والعائمة للعدم. ولقد نجح في ذلك، وإنّ شبحه **لَمليء بالفراغ**.

إنّ المصادفة السارّة لهذا الموضوع الجنائزيّ قد جعلتني آسف على أنّ السيّد كريستوف[318] لم يعرض منحوتتين من صُنعه، إحداهما من طبيعة مماثلة تماماً، والأخرى تتشكّل بصورة ألطف نوعاً من الأمثولة (أليغوريا). وتصوّر هذه الأخيرة امرأة عارية، ذات هيئة فلورنسيّة ضخمة وقويّة (ذلك أنّ السيّد كريستوف ليس من هؤلاء الفنّانين الضّعفاء الذين دمّر مخيّلاتهم التعليمُ الوضعيّ والدقيق لِرود)، وحينما ننظر إليها وجهاً لوجه، تعرض على المتفرّج وجها مبتسماً ومرهفاً، وجهاً مسرحيّاً. وإنّ نسيجاً خفيفاً، مجعّداً بشكل بارع، يشكّل وصلة بين هذا الرأس الجميل التقليديّ الأداء والصّدر الصّلب الذي يبدو الرّأس مستنداً إليه. لكنّك ما إن تخطو خطوة أخرى إلى اليسار أو إلى اليمين حتّى تكتشف سرّ الأمثولة، والعبرة من القصّة، أقصد الرأس الحقيقيّ المضطرب، المغشيّ عليه في الدموع وسكرات الموت. فما كان قد متّع عينيك في البدء إنّما هو قناع، قناع الجميع، قناعُك أنت، وقناعي أنا، مهفّة جميلة تستخدمها يد بارعة لتحجب عن عيون الآخرين الألمَ والندم. كلّ ما في هذا الأثر فاتن ومتين. إنَ الهيئة القويّة للجسم تخلق تبايناً طريفاً مع التعبير الذي جاء روحانيّاً عن فكرة دنيويّة تماماً، ولا تلعب المفاجأة هنا دوراً أكثر أهميّة من الجائز. وإن وافق الفنّان على الإلقاء بهذا العمل في سوق التجارة، في شكل منحوتة برونز صغيرة الجحم، فإنّ بوسعي، دونما تهوّر، أن أتنبّأ له بنجاح كبير.

أمّا بالنسبة إلى الفكرة الأخرى، فمهما تكن فاتنة، فأنا لن أجيب عنها. وذلك لا سيّما وأنّها، كي تبلغ تعبيرها التامّ، تحتاج إلى مادّتين، إحداهما واضحة وباهتة للتعبير عن الهيكل العظميّ، والأخرى حالكة ولامعة للتعبير عن اللّباس، وهو الأمر الذي سوف يزيد بالطبع في رعب الفكرة وفي عدم شعبيّتها. وا أسفاه!

«مفاتنُ الرّعب ليس ينتشي بها إلّا الأقوياء!»[319]

تخيّل هيكلاً عظميّاً أنثويّاً ضَخماً على أهبة الذهاب إلى حفل. إنّ الهيئة المفزعة التي كانت فيما مضى امرأة جميلة تبدو، بوجهها المسطّح لزنجيّة، وابتسامتها التي هي بلا شفتين ولا لثّة، ونظرتها التي لا تعدو أن تكون ثقباً مليئاً بالعتمة، تبدو وكأنّها تبحث في المكان بغيرِ كثيرِ يقينٍ عن ساعة الموعد الماتعة أو عن السّاعة المهيبة لحفلة السَّحَرة المسجّلة في المزولة غير المرئيّة للقرون. وصدرها الذي شرّحه الزمن يشرئبّ من صدارها بغنجٍ، كما تنتصب باقة مجفّفة خارج وعائها، وكلّ هذه الفكرة المأتميّة إنّما تنتصب على قاعدة تنّورة باذخة. وليُسمَح لي، على سبيل الاختصار، أن أحيل على هذه الشذرة المنظومة التي حاولت فيها لا أن **أصوّر** بل أن أفسّر المتعة اللّطيفة الكامنة في هذا التّمثال الصغير، نوعاً ما كما «يخربش» قارئ جادّ بقلم الرصاص في حواشي كتابه:

«فخورٌ هي، كما يفخر كائنٌ حيٌّ، بِقِوامِها النبيل،
بباقتها الضخمة، بمنديلها وقفّازَيها،
لها الاستهتار وطلاقة المشية
اللّذان لفتاةٍ مغناجٍ نحيلةٍ في هيئتها الغريبة.

هل رأيتم أبداً في المرقص قواماً أرشَقَ؟
وفستانها المُشِطّ في سِعَته الملكيّة،
يرتمي متراخياً على قدمٍ ناشفةٍ يأسرها
حذاءٌ مزوّقٌ جميلٌ كالوردة.

والخليّة التي تعتمل على حافّة التّرقوة
كجدولٍ شهوانيّ يفرك نفسَه بالصخرة،
بحياءٍ تصونُ طرائفَها المضحكات،

مفاتنَها الجنائزيّةَ التي تحرص على إخفائها.

عيناها العميقتان مصنوعتان من فراغ وظلمات،

ورأسها المتوّج بإكليلٍ مضفورٍ بروعة

يترجّح في رخاوة على فقراتها الناحلة،

آه يا لَفتنة العدم المُبَهرج بِجنون!

بعضهم سَيسمّونك كاريكاتيراً،

إنّهم لا يفقهون، هم العشّاق الذين أسكَرتهُمُ الشهوة،

أناقة الهيكل البشريّ التي لا تُسمّى،

وإنّك لَتنسجم، أيّها الهيكل العظميّ الضخم، وذائقتي الأغلى عندي!

أترى جئتَ لتشوّشَ، بتكشيرتك القويّة،

على عُرس الحياة..........؟»

أعتقد يا عزيزي أنّ بإمكاننا أن نتوقّف هنا؛ فلو ذكرتُ عيّنات جديدة لما وجدتُ فيها إلّا حججاً جديدة نافلة تدعم الفكرة الرئيسة التي قادت عملي منذ البداية، ألا وهي أنّ أبرَع المواهب وأكثرها شغفاً لن يكون بوسعها أن تحلّ محلّ الميل إلى العظيم واضطرام المخيّلة المقدّس. لقد تسلّى بعضهم، منذ بضعة أعوام، بالتوجّه بنقد مسرف إلى أحد أعزّ أصدقائنا. حسناً! إنّي من أولئك الذين يعترفون، ودونما خجل، بأنّني، مهما تكن البراعة التي يعرب عنها النحّاتون كلّ سنة، لا أجد في أعمالهم (منذ موت دافيد[320]) المتعة غير الماديّة التي نلتُها مراراً من الأحلام العاصفة، حتّى غير المكتملة منها، لأوغست بريبو[321].

- 9 -
كلمة ختام

وأخيراً يحقّ لي أن أنفث كلمة «أُفٍّ!» التي لا تُقاوم! تلك التي يُطلقها في سعادة كبرى كلّ كائن فانٍ بسيطٍ سليم التكوين ومحكوم عليه بالركض مكرهاً، أقول يطلقها ما إن يكون بوسعه أن يرتمي في واحة الراحة المأمولة منذ زمن طويل. وأعترف بطيبة خاطر بأنّ السِّمات الطوباويّة المرافقة للكلمة «انتهى» كانت منذ بداية هذا النصّ تتراءى لذهني مكسوّة بجلدها الأسود، مثل مهرّجين إثيوبيّين صغار متأهّبين لأداء ألطف أنواع الرّقص التقليديّ. إنّ السّادة الفنّانين، عنيتُ الفنّانين الحقيقيّين، أولئك الذين يعتقدون مثلي أنّ كلّ ما لا يجسّد الكمال ينبغي أن يختفي، وأنّ كلّ ما ليس رائعاً إنّما هو آثم وغير نافع، أولئك الذين يعلمون أنّ ثمّة عمقاً مخيفاً في قلب أوّل فكرة تخطر على البال، وأنّه، بين الطرق غير القابلة للعدّ التي تمكّن من التعبير عنها، ليس ثمّة على الأكثر غير طريقتين أو ثلاث طرق ممتازة (أنا أقلّ تشدّداً من لابروييير[322])؛ أقول إنّ هؤلاء الفنّانين غير الرّاضين وغير الشّبعين أبداً، مثل أرواح سجينة، لا يزدرون بعض الدعابات وبعض حالات عكر المزاج التي يعانونها غالباً بقدر ما يعانيها الناقد نفسه. هُم أيضاً يعلمون أنّه لا أكثر مشقّة من تفسير ما ينبغي على الجميع معرفته. ولئن أمكن اعتبار الملل والاحتقار بمثابة ضروب من الشّغف، فإنّ الملل والاحتقار هما، لديهم أيضاً، أكثر ضروب الشغف ضرورةً، وأكثرها حتميّة، وأكثرها تداولاً. إنّي أفرض على نفسي الشروط القاسية التي أريد أن أرى الجميع يفرضونها على أنفسهم. وأقول بلا كللٍ: ما الجدوى من ذلك؟ وأتساءل، مفترضاً أنّي قد عرضت بعض العلل الصالحة: لِمن ولأيّ شيء يمكنها أن تصلح؟ ومن بين الإقصاءات العديدة التي ارتكبتها، ثمّة ما هو مقصود؛ فقد تعمّدت إهمال حشد من المواهب البديهيّة، المعروفة أكثر من أن يُحتاج إلى مدحها، وغير الفريدة بما يكفي، إنْ في الإيجاب أو السّلب، لكي تصلح موضوعاً للنقد. لقد فرضت على نفسي أن أبحث عن الخيال في المعرض الجماعيّ، ولمّا لم أجده فيه إلّا نادراً، لم يكن لزاماً عليّ أن أتكلّم إلّا عن القليل من الناس. أمّا السّهو والأخطاء غير المقصودة التي حدث أن اقترفتُها، فسوف يسامحني عليها فنّ الرسم، مثلما يسامح امرءاً قد يفتقر إلى المعارف الواسعة ولكنّ محبّة الرسم تسري حتّى في أعصابه. ثمّ إنّ من سيكون لديهم بعض الحجج من أجل الشكوى [من نقدي] سوف يجدون طالبين للثّأر أو مؤاسين كثراً، دون أن نحتسب الصديق الذي ستكلّفه بتحليل المعرض الجماعيّ القادم، والذي سوف تترك له القدرَ نفسه من الحريّة الذي طاب لك أن تتركه لي. أتَمنّى من كلّ قلبي أن يجد للدهشة أو للانبهار

دوافع أكثر من هذه التي وجدتُها بعد بحثٍ مخلص. وإنّ الفنّانين النبلاء والمرموقين الذين ذكرتهم أعلاه سوف يقولون مثلي: إجمالاً، ثمّة الكثير من الممارسة ومن البراعة، لكن ليس ثمّة غير القليل من العبقريّة! هذا ما يقوله الجميع. وللأسف أنا متّفق مع الجميع. وها أنتذا ترى، يا سيّدي العزيز، أنّه لم يكن من المجدي حقّاً أن نفسّر ما يفكّر فيه كلّ امرئ أسوةً بنا. عزائي الوحيد هو أنّي، في بسط هذه المواطئ المشتركة، قد أكون عرفتُ كيف أُمتع شخصين أو ثلاثة سيحزرونني حينما يرونني مفكّراً فيهم، وأنا أتوسّل إليك أن تتلطّف وتعدّ نفسك واحداً منهم.

صديقك المتعاون والمخلص جدّاً

القسم الثّاني

ترجمه
كاظم جهاد

رسّام الحياة الحديثة[323]

-1-

الجمال والموضة والسعادة

ثمّة في المجتمع المترف، لا بل حتّى في عالَم الفنّانين، أناس يذهبون إلى متحف اللّوفر ويمرّون مرور الكرام على جمهرة من اللّوحات البالغة الأهمية، وإن تكن من **الدرجة الثانية**، لا ينعمون عليها بنظرة، في حين يقفون حالمين أمام لوحة لتيتسيانو[324] أو لرفائيل تقف بين تلك الأعمال التي منحها فنّ الحفْر[325] شهرة واسعة، ثمّ يخرجون شاعرين بالاكتفاء، وغيرُ واحد منهم يقول في نفسه: «إنّني أعرف المتحف حقّ المعرفة». وثمّة أيضاً أناس قرأوا بالأمس بوسويه[326] Bossuet أو راسين[327] Racine، فيحسبون أنّهم صاروا متبحّرين في تاريخ الأدب.

ولكنْ لحسن الحظّ يتقدّم أحياناً مصحِّحون للأخطاء، نقّاد وهواة للفنّ وذوو فضول معرفيّ يؤكّدون أنّ الفنّ كلّه ليس قائماً في أعمال رفائيل، ولا الشعر كلّه كامناً في آثار راسين، وأنّ صغار الشعراء لديهم أعمال طيّبة ومتينة وجذّابة، وأخيراً أنّنا إذْ نحبّ بهذا القدر الجمالَ العموميّ، المعبَّر عنه من قبَل الشّعراء والفنّانين الكلاسيكيّين، فإنّما نرتكب خطأ إهمال الجمال الخاصّ، جمال المناسبة ورصْد الطّبائع.

عليّ أن أقرّ بأنّ المجتمع المترف[328] قد صحّح منظوراته قليلاً منذ سنين، وإنّ الاهتمام الذي يمحضه هواة الفنّ اليوم لأعمال القرن المنصرم الطيّبة، محفورةً كانت أو مرسومة بالزّيت، إنّما يدلّ على أنّ ردّة فعلٍ قد حدثت في الاتّجاه الذي يحتاج إليه الجمهور. لقد دخل دوبوكور[329] وآل سانت أوبان[330] وآخرون في معجم الفنّانين الجديرين بالدّرس. ولكنّ هؤلاء يمثّلون الماضي، والحال أنّني

أريد اليوم أن أتوقّف أمام رسم الطّبائع. إنّ الماضي مهمّ لا فحسبُ بباعثٍ من الجَمال الذي عرف أن يستخلصه منه الفنّانون الذين كان يمثّل لهم الحاضر، بل كذلك بصفته ماضياً، وبالنظر إلى قيمته التاريخيّة. والأمر ذاته ينطبق على الوقت الرّاهن. فالمتعة التي نستمدّها من تمثّل الحاضر تأتي لا فقط من الجمال الذي يمكن أن يتحلّى به، بل كذلك من نوعيّته الجوهريّة بصفته حاضراً.

لديّ أمام عينيّ سلسلة محفورات من أساليب تبدأ في عهد الثّورة الفرنسيّة وتنتهي مع حكومة القناصل[331]. إنّ هذه الأزياء التي تُضحك بعض الطّائشين، هؤلاء الناس الصّارمين بلا رصانة، إنّما تتمتّع بسحرٍ مزدوج، فنّي وتاريخيّ. وهي في أغلبها جميلة ومرسومة بحذق، ولكنّ ما يهمّني بالقدر ذاته على الأقلّ، وما يُسعدني أن أعثر عليه في الغالبيّة العُظمى منها إن لم يكن فيها كلّها، هو أخلاق ذلك الزّمان وخياراته الجماليّة. إنّ الفكرة التي يكوّنها الإنسان لنفسه عن الجمال إنّما تطبع مظهره كلّه، وتجعّد أو تصلّب أزياءه وتمنح لإيماءته استدارتها أو استقامتها، لا بل حتّى تخترق مع الزّمن وبشيء من الخفاء ملامح وجهه نفسه. فالإنسان ينتهي إلى أن يشبه ما يَأمل أن يكون. وهذه المحفورات يمكن تحويلها إلى جمالٍ أو إلى قبح. في حالة القبح تصبح رسوماً كاريكاتيريّة، وفي حالة الجمال تماثيل عتيقة.

إنّ النّساء اللّائي كنّ مكتسيات بهذه الأزياء يشبهن بدرجاتٍ متفاوتة رسوم الكاريكاتير أو عتيق التماثيل، وذلك بمقتضى درجة الشّعر أو الابتذال المدموغات هنّ بها. فالمادّة الحيّة تسبغ نوعاً من التموّج على ما يبدو لنا مفرط الجمود. ولا تزال مخيّلة المُشاهد قادرة اليوم أيضاً على أن تجعل هذا **الرّداء اللّيليّ** أو ذاك **الشّال** يمشيان أو يختلجان. وقد تظهر عمّا قريب على خشبة مسرحٍ ما تمثيليّة نرى فيها إلى انبعاث هذه الأزياء التي كان آباؤنا يلفون أنفسهم فيها فاتنين كما نُلفي نحن أنفسنا في ثيابنا البائسة (التي تتمتّع هي أيضاً بسِحرها، ولكن بالأحرى على نحوٍ معنويّ وروحانيّ). وإذا ما ارتداها ممثّلون وممثّلات أذكياء فلسوف نندهش لكوننا ضحكنا منها بِغباء. فالماضي، في الأوان ذاته الذي يتّخذ فيه ذلك الطابعَ المُلفتَ الذي يمتلكه الشّبح، يستعيد بالضّرورة سطوع الحياة وحركتها، ويستحيل إلى حاضر.

ولو أنّ رجلاً غير منحاز استعرض جميع الموضات الفرنسية من بدايات فرنسا حتّى اليوم، فلن يجد فيها ما يصدم أو يفاجئ. سيرى الانتقالات فيها مهيّأة بوفرة مثلما هو الأمر في عالَم الحيوان. فما من ثغرةٍ ههنا، وبالتالي ما من مفاجأة، وإنْ هو أضاف إلى الشّعار الذي يرمز إلى كلّ

عهدٍ الفكرَ الفلسفيّ الذي شغل ذلك العهد أو أثاره أكثر من غيره، هذا الفكر الذي يجد في الشّعار المذكور استحضاره بالضرورة، فسيرى كم أنّ عناصر التاريخ محكومة بتناغم عميق، وكيف أنّ شهوة الإنسان الأبديّة للجمال قد وجدت دائماً وسائل إشباعها حتّى في القرون التي تبدو لنا ولا أكثر مسخيّة وجنوناً.

وهذه في الحقيقة مناسبة فذّة لإقامة نظريّة عقلانيّة وتاريخيّة للجمال، بالتضادّ مع نظريّة جمالٍ أوحدَ ومُطلَق. وكذلك للإبانة عن أنّ الجمال هو دوماً وبصورة لا يمكن تفاديها ذو طبيعة مزدوجة، وإن يكن الانطباع الذي يتولّد عنه منفرداً؛ ذلك أنّ صعوبة تمييز العناصر المتغيّرة في الشيء الجميل داخل وحدة الانطباع [المتكوّن عنه] لا تُلغي البتّة ضرورة التنوّع في تكوينه. الجمال مصنوعٌ من شيءٍ سرمديّ وثابت يصعب تحديد مقداره، وكذلك من عنصر نسبيّ وظرفيّ يمكن أن يتمثّل، طوراً فطوراً أو في الأوان ذاته، في الحقبة أو الموضة أو الأخلاق أو الشّغف. ومن دون هذا العنصر الثاني، الذي هو بمثابة غلاف الكعكة الإلهيّة الطّريف والمُشهّي والمُلغِز، يظلّ العنصر الأوّل عسيراً على الهضم وعلى التثمين، وعديم التكيّف والملاءمة لطبيعة الإنسان. وإنّي لَأتحدّى أن يعثر أحدهم على عيّنةٍ من الجمال لا تنطوي على هذين العنصرين مجتمعَين.

سأختار، إن شئتم، المستويين المتطرّفين للتاريخ. ففي الفنّ الكهنوتيّ يسمح الازدواج بالقبض عليه من أوّل نظرة، أمّا حصّة الجمال السّرمديّ فلا تتجلّى إلّا بترخيص من الديانة التي يعتنقها الفنّان وبمقتضى نواميسها.

كما يظهر الازدواج حتّى في العمل الأكثر خفّة لفنّان مرهف ينتمي إلى واحدة من هذه الحقب التي ندعوها، في ضربٍ من الغطرسة المفرطة، بالمتحضّرة. وهنا تكون حصّة الجمال الأبديّ في الأوان ذاته مخفيّةً ومُجاهَراً بها، إن لم يكن عبر الموضة فعلى الأقلّ من خلال المزاج الخاصّ بالفنّان. إنّ هذا الازدواج في الفنّ إنّما هو نتيجة حتميّة لازدواج الإنسان، وإنّه لَيمكنكم، إذا ما طاب لكم ذلك، أن تعدّوا الجانب الباقي إلى الأبد بمثابة روح الفنّ، والعنصر المتغيّر باعتباره جسمه. ومن هنا فإنّ ستندال، صاحب الفكر الوقح والمازح لا بل حتّى المنفّر، لكن الذي تثير وقاحته نفسُها التأمّلَ على نحوٍ مُثمرٍ، قد قارب الحقيقة أكثر من آخرين عديدين عندما قال إنّ «الجمال إن هو إلّا الوعد بالسّعادة». لعلّ هذا التحديد يتجاوز الغاية، إذ هو يبالغ في إخضاع الجمال إلى المثال

المتغيّر بلا انتهاء، مثال السّعادة، كما أنّه يجرّد الجمال من طابعه الأرستقراطيّ، بيد أنّ له هذه المزيّة الكبرى المتمثّلة في ابتعاده ابتعاداً حاسماً عن خطل أعضاء الأكاديميّة.

سبق أن شرحت غير مرّةٍ هذه الأشياء، وإنّ هذه السّطور لتعبّر بما فيه الكفاية لهواة ألعاب الفكر التجريديّ هذه. بيد أنّي أعلم أنّ أغلب القرّاء الفرنسيّين لم يعودوا شديدي الانجذاب إليها، ولذا فأنا أستعجل الخوض في الجانب الوضعيّ والفعليّ من موضوعي.

-2-

رسم الطّبائع[332]

لرسمِ الطّبائع وتمثُّل العيش البرجوازيّ وعروض الموضة، تظلّ الطريقة الأسرع والأقلّ كلفة هي الأفضل طبعاً. وبقدر ما يضع الفنّان من الجمال في عمله تزداد قيمة العمل. لكن ثمّة في الحياة العاديّة والتحوّلات اليوميّة للأشياء البرّانيّة حركة متسارعة تُلزم الفنّان بسرعة مماثلة في التنفيذ. هكذا، وكما أسلفت قبل وهلة، حظيت محفورات القرن الثّامن عشر المتعدّدة الصبغات بِرواجٍ ملحوظٍ من جديد. فقدّم الرّسم بالباستل والحفر بالحمض والحفر المائيّ، الواحد بعد الآخر، إضافاتها إلى هذا المُعجم الواسع للحياة الحديثة، المتناثر في المكتبات العامّة وصناديق هواة الفنّ ووراء الواجهات الزجاجيّة لأكثر المخازن ابتذالاً. وما إن ظهر فنّ اللّيتوغرافيا (الطبع على الحجر) حتّى أثبت قدرته على الاضطلاع بهذه المهمّة الضّخمة مهما يكن بادياً عليه من طيشٍ ظاهريّ. ونجد في هذا الجنس الفنيّ صروحاً فنيّة حقيقيّة. هكذا، وبحقّ، اعتُبِرَت أعمال غافارني[333] ودومييه[334] متمّمات **لـلكوميديا الإنسانيّة** *La Comédie humaine* [لبلزاك]. وإنّي لعلى قناعة في أنّ بلزاك نفسه ما كان سيمتنع عن تبنّي هذه الفكرة، فكرة تستمدّ صوابيّتها خصوصاً من كون قريحة رسّام الطّبائع هي من تكوين مركّب، أي أنّها تنطوي على قدرٍ لا بأس به من الخيال الأدبيّ. يمكن أن تسمّوا هذا الفنّان كما تشاؤون: راصداً أو متسكّعاً أو فيلسوفاً، لكنّكم ستلفون بالضّرورة أنفسكم مُجبرين على أن تخلعوا عليه نعتاً ليس يمكنكم تطبيقه على رسّام الأشياء الباقية أو الأبديّة، رسّام الموضوعات البطوليّة أو الدينيّة على الأقلّ. إنّه يرتقي إلى مقام الشّاعر، وفي أغلب الأحايين يقترب من الروائيّ والفيلسوف الأخلاقيّ؛ إنّه رسّام المناسبة وكلّ ما توحي به من أشياء سرمديّة. كلّ بلدٍ

امتلك من أجل متعته ولترسيخ مجده عدداً من هؤلاء الفنّانين. وفي حقبتنا هذه، يمكن أن نضيف إلى دوميه وغافارني، وهما أوّل اسمين يتبادران إلى الذّهن، يمكن أن نُضيف ديفيريا Devéria وموران Maurin[335] ونوما Numa[336]، هؤلاء المؤرّخين [في لوحاتهم] للمفاتن الغامضة لعهد عودة الملكيّة، وواتييه Wattier وتاسير[337] Tassaert وأوجين لامي[338]، وقد كاد هذا الأخير يكون إنكليزيّاً لفرط شغفه بوجوه الأناقة الأرستقراطيّة. كما يمكن أن نضيف حتّى تريموليه[339] Trimolet وترافييس[340] Traviès، هذين الموثِّقين للحياة البائسة والفقر.

-3-

الفنّان بصفته إنساناً في العالَم وفي الحشود وطفلاً

أريد أن أحدّث الجمهور اليومَ عن إنسانٍ فريد، فرادته هي من القوّة والحسم بحيث تكتفي بذاتها وليست بحاجة إلى تزكية. لا يحمل أيّ من لوحاته توقيعاً، إذا ما دعونا توقيعاً هذه الحروف القليلة القابلة للتقليد التي تشير إلى اسمٍ والتي بها يمهر الكثير من الفنّانين الآخرين، بقدر من الزّهو، حواشيَ تخطيطاتهم الأكثر طيشاً. بيد أنّ كلّ أعماله إنّما هي ممهورة بروحه السّاطعة، وعشّاق الفنّ الذين رأوها وثمّنوها يميّزونها ببالغ اليسر في الوصف الذي سأقدّمه عنها ههنا. إنّ السيّد «ك. غ.»[341]، هذا العاشق الكبير للحشود، وللوجود الغفل، لَيدفع فرادته إلى حدّ التواضع. وإنّ السيّد ثاكريه[342]، الذي نعلم أنّه هو نفسه يهوى الفنّ ويضع بنفسه الرسوم التي تزيّن رواياته، قد تحدّث ذات يومٍ عن رسّامنا هذا في إحدى الصّحف اللّندنيّة، فغضب الرسّام من ذلك ورأى فيه خدشاً لحيائه. وفي عهدٍ حديثٍ أيضاً عندما علم أنّي عازمٌ على وضع نصّ أثمّن فيه روحه الفنيّة وموهبته تقدّم لي برجاء مُلحِف لإخفاء اسمه وعدم الكلام على أعماله إلّا بصفتها أعمال رجلٍ غُفْل. سأمتثل بتواضع إلى هذه الرغبة الغريبة. وسنتظاهر أنا والقارئ بالاعتقاد بأنّ السيّد «غ» لا وجود له وبأنّنا سنُعنى برسومه ولوحاته المائيّة التي يزدريها هو كما كان سيفعل علماء يُطلب منهم النّظر في وثائق تاريخيّة ثمينة جاءت بها إحدى الصُّدَف وينبغي أن يظلّ واضعها مجهولاً إلى الأبد. ولإرضاء ضميري سأذهب إلى حدّ افتراض أنّ ما سيكون عليّ أن أقوله عن طبع هذا الرسّام، المثير بما فيه من غموض وغرابة، إنّما توحي به، بهذا القدر من الدقّة أو ذاك، أعماله نفسها التي سأتكلّم عنها؛ وما هذه إلّا فرضيّة شعريّة، تخمين، وواحدة من بناتِ الخيال.

السيّد «غ» متقدّم في العمر. يُقال إنّ روسو Rousseau قد بدأ في الكتابة في سنّ الثانية والأربعين، ولعلّ السيّد «غ» قد اجترأ في سنٍّ كهذه على أن يُلقي على الورق الأبيض حبراً وألواناً، مدفوعاً بكلّ الصور التي كانت تملأ دماغه. وحتّى أقول الحقيقة، فإنّه قد شرع يرسم كما يفعل بدائيّ، أو طفل، غاضباً من غشامة أصابعه وعدم امتثال أدواته. لقد رأيتُ العديد من «خرابيشه» الأولى، وإنّني لأقرّ بأنّ أغلب الحاذقين في أمور الفنّ أو ممّن يدّعون الحذق فيها كان يمكنهم، بلا عارٍ عليهم، ألّا يخمّنوا النّبوغ الكامن الذي يسكن تلك التخطيطات المبهمة. واليوم، صار السيّد «غ»، الذي عثر بمفرده على كلّ حيل المهنة، وقام بتربيته الشخصيّة بلا ناصحٍ، أقول صار على شاكلته الخاصّة معلّماً قديراً، ولم يحتفظ من سذاجته الأولى إلّا بالقدر الكافي ليُضيف إلى ملكاته الغزيرة عنصراً غير متوقَّع. وعندما تقع يده على واحدة من محاولات صباه تلك، يمزّقها أو يحرقها وهو يتلبّسه شعورٌ بالخزي شديد الطرافة.

طيلة عشر سنوات، رغبتُ في التعرّف على السيّد «غ»، وهو بطبيعته كثير الأسفار وله طبع رحّالة. كنتُ أعلم أنّه تعلّق طويلاً بصحيفة إنكليزيّة مصوّرة[343]، وأنّه قد نُشرت فيها محفورات صُنِعَت انطلاقاً من تخطيطاته[344] أثناء أسفاره إلى إسبانيا وتركيا وبلاد القرم. ورأيتُ من بعدُ عدداً مُعتبَراً من هذه الرّسوم الموضوعة على الفور، أي في الأماكن نفسها التي تُصوّرها. وهكذا استطعتُ أن أنال عن حرب القرم تقارير دقيقة ويوميّة هي أفضل من غيرها بكثير. كما نشرت الصحيفة نفسها، بلا إمضاءٍ أيضاً، رسوماً عديدة للفنّان نفسه يستوحي فيها جديدَ أعمال الأوبرا والباليه. وعندما اهتديت أخيراً إلى مقابلته، رأيت أوّل الأمر أنّني لم أكن أمام **فنّان**، بل أمام **ابنٍ للعالَم**[345]. وأنا أرجوكم أن تفهموا الكلمة فنّان هنا بمعنى حصريّ تماماً، والتعبير ابن للعالَم بمعنى واسع جدّاً. فبهذا التعبير أقصد إنساناً يعرف العالَم كلّه، إنساناً يفهم الدّنيا والبواعث الخفيّة والشرعيّة لكلّ ممارساتها؛ وبالمفردة **فنّان** أقصد فرداً متخصّصاً، رجلاً مشدوداً إلى ملْوانه كالفلّاح المرتبط بتربته إلى حدّ العبوديّة. لا يحبّ السيّد «غ» أن يُدعى فنّاناً. أفَليس محقّاً إلى حدّ ما؟ هو معنيّ بالعالَم كلّه، ويريد أن يعرف ويفهم ويقيّم كلّ ما يحدث على سطح المعمورة. وهذا الفنّان لا يعيش في عالم السياسة والأخلاق إلّا قليلاً، أو لا يعيش فيه البتّة. وهذا المقيم في حارة بريدا Breda يجهل كلّ ما يحدث في حارة سان جيرمان Saint-Germain[346]. ينبغي القول إنّ أغلب الفنّانين، خلا استثناءين أو ثلاثة لا جدوى من ذكرها، هم أفظاظ شديدو المهارة، أصحاب مناورات محضة وذكاء من نمط

ذكاء القرية، وأدمغة ريفيّة. ومحادثاتهم، المحدودة حُكماً بحلقة ضيّقة جدّاً، سرعان ما تصبح مملّة ولا تُطاق بالنسبة **لمَن هو ابنٌ للعالَم**، مواطن المعمورة الذكيّ.

وكذا، فمن أجل فهم السيّد «غ»، ينبغي أن تسجّلوا ما يأتي: إنّ **حبّ الاستطلاع** يمكن اعتباره نقطة انطلاق عبقريّته.

يا ترى هل تتذكّرون لوحة (ذلك أنّها فعلاً لوحة!) كتبها صاحب القلم الأقوى في حقبتنا، ومنحها عنوان **إنسان الحشود** *L'Homme des foules*؟[347] إنّها تصف رجلاً في نقاهة، جالساً وراء الواجهة الزجاجيّة لمقهىً، يتأمّل الحشد بالتذاذٍ، ويمتزج فكره بكلّ الأفكار المنبثقة حوله. إنّ هذا العائد للتوّ من غياهب الموت لَيتنسّم بمتعةٍ كلّ البراعم والأنفاس الصادرة عن الحياة. ولأنّه كان مهدّداً بنسيان كلّ شيء، تراه يتذكّر ويصرّ بحماسةٍ على تذكّر كلّ شيء. وفي خاتمة المطاف يندفع في قلب هذا الحشد باحثاً عن مجهولٍ كانت هيئته قد فتنتْه ما إن لمحَها. لقد أصبح الفضول عنده شغفاً محتوماً ولا يُقاوَم.

تخيّلوا فنّاناً يكون في عالمه الروحيّ على صورة الرجل المتماثل للشّفاء هذا تنالوا مفتاح شخصيّة السيّد «غ».

إنّ النقاهة لَكمثْلِ عودةٍ إلى الطفولة. ومَن هو في نقاهة إنّما يتمتّع، على شاكلة الطّفل، وبأعلى درجة ممكنة، بهذه القدرة على الاهتمام بالأشياء اهتماماً عميقاً، بما فيه أكثرها ابتذالاً في الظّاهر. فلنعدْ، بجُهدٍ استرجاعيّ للمخيّلة إن أمكن، إلى أكثر انطباعاتنا فتوّةً وإبكاراً، وسنرى أنّها ترتبط بآصرة فريدة مع الانطباعات الملوّنة بثراءٍ التي نلناها فيما بعد على أثر مرضٍ جسمانيّ، بشرطِ أن يكون هذا المرض قد ترك قدراتنا الفكريّة خالصة وغير ممسوسة. يرى الطفل كلّ شيء بصفته جديداً، وهو دائم الانتشاء. ولا شيء أكثر شبهاً بما نسمّيه الإلهام من الفرح الذي يتشرّب به الطفل الأشكال والألوان. وسأجرؤ على الذّهاب أبعد وأؤكّد أنّ الإلهام شبيهٌ بظاهرة التشنّج، وأنّ كلّ تفكير رفيع إنّما يأتي مصحوباً بهزّة عصبيّة متراوحة في القوّة ويتردّد أثرها حتّى في المخيخ. يملك العبقريّ أعصاباً قويّة، بينما تتّسم أعصاب الطّفل بالضّعف. لدى الأوّل احتلّ العقل مكاناً مُعتبَراً، ولدى الثاني تشغل الحساسية الكيانَ كلّه أو تكاد. والعبقريّة إنْ هي إلّا **الطفولة المستعادة** عن إرادة؛ إنّها الطفولة التي صارت، لكي تعبّر عن ذاتها، تتمتّع بأعضاء قويّة وبالعقل التحليليّ الذي يمكّنها من تنظيم كامل الموادّ التي راكمتها على نحوٍ غير إراديّ. وإلى هذا الفضول العميق والفرِح ينبغي

أن نعزو هذه النظرة الثابتة والجذلى كنظرة الحيوان التي يُبديها الأطفال أمام الجديد، أيّاً يكن، وجهاً أو منظراً أو نوراً، أو زخرفاً مذهَّباً أو لوناً أو أقمشة برّاقة، أو فتنة الجمال الذي زاده التبرّج جمالاً. قال لي أحد أصدقائي ذات يوم إنّه كان في صغره يُعاين أباه وهو يغتسل ويتزيّن، وإنّه كان آنئذٍ يتأمّل بانصعاقٍ ومتعةٍ عضلات ساعدَي الأب وتدرّج تلاوين بشرته المتراوحة بين الورديّ والأصفر والشبكة المزرقّة لأوردته. منذ ذلك العهد، كانت لوحة الحياة البرّانية تخترق كيان هذا الصديق وتفرض عليه الاحترام وتستولي على دماغه. ومنذ ذلك العهد كان الشّكل يستحوذ على اهتمامه ويأسره. كان مصير مقدَّر أو مكتوب سلفاً يتلع بأنفه منذ ذلك الحين. كانت **اللّعنة** قد اكتملت. هل من حاجة للقول إنّ هذا الطفل هو اليوم رسّام شهير؟

رجوتكم قبل وهلة أن تعتبروا السيد «غ» رجلاً في نقاهة أبديّة. ولإتمام تصوّركم عنه أرجو أن تعدّوه رجلاً-طفلاً، أو رجلاً يمتلك في كلّ دقيقة عبقريّة الطفولة، أي عبقريّة لم يخبُ في نظرها وهجُ أيٍّ من مظاهر الحياة.

قلتُ لكم إنّني آنف من تسميته فنّاناً خالصاً، وإنّه هو نفسه، بتواضعٍ ممزوجٍ بحياءٍ أرستقراطيّ، يرفض هذه التّسمية. قد أخلع عليه بطيبة خاطر تسمية «الدّانديّ»[348]، وسيكون لي في هذا عدّة مسوّغات جيّدة، ذلك أنّ هذه المفردة تستدعي جوهرَ طبعٍ ومعرفةً ذكيّةً لكلّ الآليّات المعنويّة لهذا العالم. لكنّ الدّانديّ من جهةٍ أُخرى يصبو إلى انعدام الإحساس، وهذا هو الجانب الذي يبتعد به السيّد «غ» عن الدّانديّة ابتعاداً عنيفاً، هو الذي يصدر عن شغفٍ بالرؤية وبالإحساس لا يمكن إرواؤه. كان القدّيس أغسطينوس يقول: «أُحِبُّ أن أُحِبّ» Amabam amare، أمّا السيّد «غ» فيمكنه حقّاً أن يقول: «إنّني بالشَّغَف لَمشغوف». الدّانديّ هو هذا الذي لم يعد لديه من رغبة، أو أنّه يتظاهر بذلك، بفعل تدبيرٍ سياسيّ ولبواعث خاصّة بفئته الاجتماعيّة. والحال أنّ السيّد «غ» ينفر ممّن شبعوا من رغباتهم أو سئموا منها. إنّه، وهنا يفهمني أصحاب العقول المرهفة، لَيمتلك فنّ أن يكون **صادقاً بلا إضحاك**. وكنتُ سأدعوه فيلسوفاً، وهي تسمية يستحقّها لأكثر من سبب، لولا أنّ محبّته المفرطة للمرئيّات والملموسات المكثّفة في حالتها التشكيليّة تلهمه نفوراً نسبيّاً من كلّ ما يصنع العالم غير الملموس للمفكّر الميتافيزيقيّ. فلنختزلْ إذن السيّد «غ» إلى فئة مصوّر أخلاقيّ خالص، على شاكلة لابروبير[349].

الحشود هي وسطه الطبيعيّ، كما أنّ الهواء هو وسط الطّائر، والماء وسط الأسماك. وشغفه ومهنته يتمثّلان في **الاقتران بالحشود**. إنّ المتسكّع المكتمل والرّاصد الشغِف لَيَجدان متعةً هائلة في الإقامة وسط الكثير والمتموّج والمتحرّك والعابر واللّامتناهي. أن يكون المرء خارج بيته وأن يشعر مع ذلك بأنّه في بيته أنّى كان، وأن يكون في العالم وفي المركز منه وأن يبقى مع ذلك مخفيّاً عن العالم، هذه بعض أدنى لذائذ هذه العقول المستقلّة، الشّغِفة، غير المنحازة، التي لا يقدر اللّسان على تحديدها إلّا بركاكة. الرّاصد أميرٌ يستمتع بغفليّته في كلّ مكان. ومُحبّ الحياة يجعل من العالم كلّه أسرته، كما أنّ مُحبّ الجنس اللّطيف يشكّل عائلته من كلّ صنوف الجمال الموجودة والقابلة للوجود وغير الممكن تواجدها، وكما أنّ محبّ اللّوحات التشكيليّة يعيش في مجتمع مسحور بأحلام مرسومة على القماش. هكذا يدخل عاشق الحياة الكليّة في الحشد كما لو كان يدخل في خزّان طاقةٍ كهربائيّة. كما يمكننا مقارنته بمرآةٍ لها سعة الحشد نفسه، وبمشكالٍ يمتلك وعياً، فتراه يمثّل في كلٍّ من حركاته الحياةَ المتعدّدة والفتنةَ المتحرّكة لكلّ عناصر الحياة. إنّه «أنا» لا تشبع وضربٌ من «اللّا-أنا» يعرضه ويعبّر عنه في كلّ لحظة في صورٍ هي أكثر حيويّة من الحياة نفسها، هذه الحياة العابرة القلقة. لقد قال السيّد «غ» في واحدة من محادثاته التي يُضيئها في العادة بنظرة حادّة وإيماءة موحية: «كلّ إنسانٍ غير مُبْتَلٍ بواحدٍ من هذه الأحزان التي هي من البداهة بحيث تستحوذ على كلّ الملَكات، وتراه **يضجر في وسط المجموع**، إنّما هو أحمق! أحمق! وإنّني لأزدريه!».

عندما يستيقظ السيّد «غ» ويفتح عينيه فيرى الشّمس اللّافحة تداهم زجاج النوافذ، يقول لنفسه بشيءٍ من التبكيت والنّدم: «يا له من نظامٍ آمِر! يا له فيضاً من الأنوار! النور منتشرٌ منذ ساعات! نورٌ أضعتُه برقادي! كم من أشياء ***مُضاءة*** كان يمكن أن أراها ولم أرَها!». ثمّ يغادر مسكنه وينظر إلى النّهر ينساب بحيويّة ومهابة وائتلاق. يتأمّل بإعجابٍ الجمالَ السرمديّ وتناغمَ الحياة المدهش في العواصم، تناغمٌ محفوظٌ كأنّما بعناية إلهيّة في صخب الحريّة الإنسانيّة. يتأمّل مناظر المدينة الكبيرة، مناظر من الحجر يداعبها الضّباب أو تلفحها أنفاس الشّمس. يستمتع بمشاهدة العربات الجميلة والخيول الأبيّة والنّظافة السّاطعة للنُّدُل، ومهارة الخدم ومشية النساء المتموّجات والأطفال الجميلين السّعداء بالعيش والحَسَني المظهر، بكلمة، يستمتع بالحياة الكليّة. وإذا ما طرأ على موضة معيّنة أو على طرازٍ في الزيّ معيّنٍ تعديلٌ طفيفٌ، وإذا ما حلّت المَشابك المزيَّنة محلّ الأشرطة المعقودة أو الأقراط، أو وُسِّعت الخِماريّة أو أُنزلت العقصة المعروفة بالكعكة قليلاً على العنق، أو زيدَ من ارتفاع الحزام وسِعة الفستان، فلتصدّقوا أنّ عينه النسريّة تكون قد تكهّنت بهذا كلّه

من قبل. يكفي أن يمرّ فصيل عسكريّ، ربّما كان ذاهباً إلى آخر العالَم، جاعلاً أنغامه الجذّابة والخفيفة كالرّجاء تدوّي في الطّرقات حتّى تكون عين السيّد «غ» قد رأت ورصدت وحلّلت أسلحة هذا الفصيل ومشيتَه وإهابه. إنّ غرابة الأزياء ومصادر الألق والموسيقى والنّظرات الحاسمة والشّوارب الثقيلة والجادّة، هذا كلّه ينفذ ممتزجاً إلى كيانه، وما هي إلّا دقائق حتّى تكون القصيدة النّاجمة عن هذا كلّه قد نُظِمَت في فكره. وها أنّ روحه تحيا بالتّساوق مع روح هذا الفصيل السّائر كمثل حيوان واحد، وكم من الإباء في هذه الصورة عن الفرح النّاجم عن الامتثال!

لكن ها هو المساء قد عاد. إنّها السّاعة الغريبة والمُريبة التي تنغلق فيها ستائر السماء وتُضاء المدن، فيُبقّع نور مصابيح الغاز أرجوان الشّفق. ويتمتم البشر، الشّرفاء من بينهم والوضعاء، العقلاء والحمقى: «أخيراً انقضى النّهار!». ويشرع الحكماء والسيّئون بالتفكير في المتعة، ويهرع كلّ منهم إلى المكان الأثير عنده ليشرب كأس النسيان. أمّا السيّد «غ» فهو آخِر من يعود إلى بيته حيثما التمع النور ودوّى صوت الشّعر وتململت الحياة وصدحت الموسيقى، وحيثما أمكن لشغفٍ معيّن أن **يمْثُل** أمام عينيه، وحيثما أعرب الإنسان الطبيعيّ وإنسان المواضعات الاجتماعيّة عن جمالٍ غريبٍ، وحيثما أنارت الشّمسُ المسرّاتِ العجلى **للحيوان المنحرف!**[350] ويقول لنفسه قارئٌ معيّن عرفناه جميعاً: «هو ذا نهارٌ أُحسِن استخدامه، وكلٌّ منّا لديه ما يكفي من النّبوغ لاستثماره على النّحو ذاته». كلّا! إنّ البشر الحائزين على ملَكة الرؤيا لقلائل، وأقلّ منهم من يمتلكون القدرة على التعبير. والآن، وإذِ الآخَرون نيامٌ، يكون صاحبنا منحنياً على طاولته، مُلقياً على الورقة النّظرة نفسها التي كان قبل قليلٍ يُلقيها على الأشياء، مُبارزاً بقلمه أو بريشته، جاعلاً الماء ينبثق من القدح إلى السقف، ماسحاً ريشته بقميصه، مستعجلاً، عنيفاً، نشِطاً، كما لو كان يخشى أن تهرب منه الصّوَر، مُعارِكاً مع أنّه هناك وحده، ومتدافعاً وذاتَه. وعلى الورق تنبعث الأشياء، طبيعيّة وأكثر من طبيعيّة، فاتنة وأكثر من فاتنة، متفرّدة ومنتعشة بحياةٍ لاهبةٍ كروح المؤلّف نفسه. لقد انتُزِع المشهد الخياليّ من الطّبيعة. وها هي كلّ العناصر التي ازدحمت بها الذّاكرة تتوزّع على فئات وتنتظم وتتناغم وتتقبّل هذه الأَمثَلة (من المثال) القسريّة التي هي ثمرة إدراكٍ **حسّيّ** طفوليّ، أي إدراك حسّيّ حادّ وسحريّ لفرط سذاجته!

هكذا هو يمضي، يعدو، ويبحث. يا ترى عمَّ يبحث؟ لا شكّ أنّ هذا الإنسان، كما وصفتُه، هذا المتوحّد الذي يتمتّع بمخيّلة فعّالة، المسافر دوماً في **صحراء البشر الكبيرة**، إنّما يملك هدفاً أسمى من ذاك الذي يمكن أن يمتلكه متسكّعٌ محضٌ، هدفاً أكثر شمولاً ولا جامع يجمعه بالمتعة العابرة للظّرف. إنّه يبحث عن ذلك الشّيء الذي، في غيابِ كلمةٍ أفضل، أُجيز لنفسي تسميته **الحداثة**. وما يهمّ هذا الإنسان هو أن يستخلص من الموضة الجانبَ الشّعريّ الذي يمكن أن تنطوي عليه داخل التّاريخيّ، وأن ينتزع الأبديّ من المؤقّت. وإذا ما ألقينا نظرة على ما في مَعارضنا من لوحاتٍ حديثة فوجئنا بالنزوع العامّ لدى الفنّانين إلى فرْض أزياء قديمة على الجميع. فأغلبهم يستخدمون موضاتٍ وطُرُزَ أثاثٍ عائدة إلى عصر النّهضة، مثلما كان دافيد يستخدم الموضات وطُرُز الأثاث الرومانيّة. مع هذا الفارق المتمثّل في أنّ دافيد، لأنّه اختار شخوصه من بين اليونانيّين أو الرّومان بخاصّة، ما كان في مقدوره أن يُلبسهم إلّا أزياءً قديمة، في حين أنّ الرّسّامين الحاليّين يختارون شخوصاً يصدرون عن طبيعةٍ عامّة قابلة للتّطبيق على كلّ العصور، ومع ذلك فهُم يُصرّون على إكسائهم بملابس العصر الوسيط أو النّهضة أو الشّرق. وهذه بالتّأكيد علامة على قدرٍ كبيرٍ من الكسل، لأنّ التّصريح بأنّ كلّ ما نشاهد في ملابس حقبة معيّنة هو قبيحٌ قبحاً مُطلَقاً يظلّ مريحاً أكثر من الانشغال باستخلاص الجمال الخفيّ الذي يمكن أن تنطوي عليه أزياء الحقبة المذكورة، مهما يكن من ضآلته أو خفّته. إنّ الحداثة هي المؤقّت والعابر والعرَضيّ، إنّها نصف الفنّ الذي يتمثّل نصفه الآخَر في الأبديّ والثّابت. لقد كان لكلّ رسّام قديم حداثة، وإنّ أغلب البورتريهات (الصّوَر الشخصيّة) التي تبقى لنا من أزمنة سابقة تحمل أزياء حقبتها. وهي منسجمة تماماً لأنّ الزّيّ وتسريحة الشّعر وحتّى الإيماءة والنّظرة والابتسامة (إذ لكلّ حقبة زيّها ونظرتها وابتسامتها)، هذا كلّه يشكّل كلّاً كامل الحيويّة. وإنّ هذا العنصر الانتقاليّ والعابر ذا التّحوّلات الشّديدة التّواتر، ليس لنا الحقّ في ازدرائه أو الاستغناء عنه. وبشطبنا عليه نسقط بالضّرورة في خواءِ جمالٍ تجريديّ وغير قابل للتّشخيص، كجمال المرأة الوحيدة قبل الخطيئة الأصليّة. وإذا ما وضعنا بدل زيّ الحقبة، الذي يفرض بالضّرورة نفسه، زيّاً آخَر، ارتكبنا خطأً لا يمكن تبريره إلّا بمهزلة مقصودة من لدن الموضة. هكذا تشكّل ربّات القرن الثّامن عشر وحوريّاته وسلطاناته بورتريهات متشابهة **معنويّاً**.

قد يكون رائعاً أن ندرس قُدامى المعلّمين لنحذق فنّ الرّسم، لكنّ هذا لا يمكن أن يشكّل أكثر من تمرينٍ نافلٍ إذا كان الهدف هو فهم طابع الجمال الرّاهن. لا الأقمشة التي نراها في أعمال روبنز

أو فيرونيزه يمكن أن تعلّمنا كيف نصنع قماش المخيّر القديم أو السّاتان الملكيّ، ولا الأنسجة التي تأتينا بها مصانعنا، مرفوعةً ومؤرجَحةً بالقرينولين[351] أو بتنّورات الموصليّ المنشّاة. لا تكون الأنسجة وملمَس كلّ منها نفسها في أقمشة البندقيّة القديمة وفي أزياء بلاط كاتارينا[352]. فلنُضف أيضاً أنّ تصميم الفستان والصدريّة مختلفان تماماً، وأنّ ثنيّات الأثواب قد أُدخِلت في نسق جديد، وأخيراً أنّ نمط الإيماءة والزّيّ العائد إلى المرأة الرّاهنة يمنح ثيابها حياةً ومظهراً لا يتمتّع بهما زيّ المرأة في القِدَم. بكلمة، حتّى ترتقي كلّ **حداثة** إلى مقام القديم ينبغي استخلاص الجمال الغامض الذي تضعه فيها الحياة الإنسانيّة على نحوٍ غير إراديّ. وهذه هي المهمّة التي يضطلع بها السيّد «غ» على نحوٍ مخصوص.

قلتُ إنّ كلّ حقبة لها زيّها، ونظرتها وإيماءاتها. وهذه الفرضيّة تكون قابلة للتّمحيص خصوصاً في بهوٍ عامرٍ بالبورتريهات (قصر فرساي مثلاً). ولكنّها يمكن أن تَلقى تعميماً أكثر. ففي هذا الكيان الموحّد الذي يُسمّى أمّة، تقوم المهن والفئات الاجتماعيّة والقرون المتوالية بإدخال التّنوّع، لا فقط في الإيماءات والطّرائق بل أيضاً في الشّكل البسيط للوجه. إنّ نمطاً معيّناً من الأنوف أو الأفواه أو الجباه يغطّي مدّة معيّنة لا أزعم هنا القدرة على تحديدها ولكنْ يمكن بالتّأكيد إخضاعها إلى حساب. ومثل هذه الاعتبارات ليست مألوفة بالقدر الكافي لدى رسّامي البورتريهات، ويتمثّل العيب الكبير لدى السيّد آنغر بخاصّة في كونه أراد أن يفرض على كلّ نمطٍ يَعرض لعينيه كمالاً تامّاً أو قريباً من التّمام يستعيره من ذخيرة الأفكار الكلاسيكيّة.

في هذا المضمار، سيكون سهلاً، لا بل حتّى شرعيّاً أن نفكّر من خلال مبادئ **ما قبليّة**. إنّ التّواشج السّرمديّ بين ما نسمّيه **الرّوح** وما نسمّيه **الجسد**، لَيفسّر خير تفسير كيف أنّ كلّ ما هو مادّيّ وكلّ فيض روحانيّ إنّما يمثّلان دائماً وأبداً المنبع الرّوحيّ الذي عنه يصدران. وإن سعى رسّامٌ صبورٌ ومُدقِّق ولكن ذو مخيّلة ركيكة إلى رسم محظيّة من العهود السّابقة، مستوحياً (حسب الكلمة المكرّسة) واحدة من المحظيّات اللّائي صوّرهنّ تيتسيانو أو رفائيل، فمن كبير الاحتمال أن يُنتجَ عملاً زائفاً، ملتبساً ومُعتِماً. ذلك أنّ دراسة إحدى روائع ذلك العهد وهذا الجنس الفنّيّ لن توقفه لا على السّلوك ولا على النّظرة ولا على التّعبير المتجهّم ولا على المظهر الحيويّ لواحد من هذه المخلوقات التي صنّفها معجم الموضة تباعاً عبر نعوت فظّة أو مازحة من قبيل «الماجنات» و«المحظيّات» و«الفاسقات».

والنّقد ذاته ينطبق بصرامة على دراسة كلّ من العسكريّ والدّانديّ، لا بل حتّى على دراسة الحيوان، الكلب أو الحصان مثلاً، وكلّ ما يؤلّف الحياة البرّانيّة لعصرٍ ما. ويا لبؤس من يدرس في القديم شيئاً آخَر سوى الفنّ الخالص والمنطق والمنهجيّة العامّة! فانغماسه المفرط في القديم يُفقده ذاكرة الحاضر حتّى لتراه يتخلّى عن القيمة والمزايا التي يوفّرها الظّرف. ذلك أنّ فرادتنا كلّها إنّما تأتي من الدّمغة التي يطبعها **الزّمن** على أحاسيسنا. والقارئ يفهم سلفاً أنّ في مقدوري أن أختبر ببالغ اليسر صلاحيّة افتراضاتي هذه على موضوعاتٍ أخرى سوى الإنسان. فما ستقولون مثلاً عن رسّام مَشاهد بَحريّة (وأنا أدفع ههنا الفرضيّة إلى أقصاها) يسعى إلى تصوير **الجمال** المتقشّف والأنيق للسّفن الحديثة، فيُرهق عينيه بدراسة الأشكال المحمّلة بإفراطٍ والملتوية والمؤخّر الضّخم لسفينة قديمة والأشرعة المعقّدة العائدة إلى القرن السّادس عشر؟ وما تقولون في فنّان تكلّفونه برسمِ جوادٍ أصيل مشهور في حلبات السبق وإذا به يحصر تأمّلاته بالمتاحف ويكتفي بمعاينة الحصان في غاليريّات الماضي وفي لوحات فان ديك[353] وبورغينيون[354] وفان دير مولن؟[355]

أمّا السيّد «غ»، الذي دائماً اهتدى بطبيعة الأشياء، والذي لطالما أرعبَه الظّرف، فقد انتهج نهجاً آخَر مختلفاً تماماً. لقد بدأ بتأمّل الحياة، ولم يُعنَ بتعلّم وسائل التّعبير عن الحياة إلّا في طورٍ لاحق. نجمت عن هذا فرادة مدهشة، يبدو كلّ ما بقي فيها من فظّ وساذج وهو يشكّل برهاناً جديداً على الامتثال للانطباعات والاحتفاء بحقيقة الأشياء. لدى الأغلبيّة الغالبة منّا، لا سيّما رجال الأعمال، الذين لا توجد الطبيعة في نظرهم إلّا من خلال العلاقة النّفعيّة التي تربط أعمالهم بها، يظلّ واقع الحياة المدهش منطفئاً إلى حدّ كبير. أمّا السيّد «غ» فيتشرّبه، وإنّ ذاكرته وعينيه لممتلئةٌ به.

-5-

فنّ الذّاكرة

يمكن لمفردة barbare[356]، التي لطالما تكرّرت في كتاباتي أن تحمل بعض الناس على التفكير في أنّها تنطبق هنا على رسوم هلامية وحدها مخيّلة المُشاهد تقدر على تحويلها إلى أشياء مكتملة. وسيكون في هذا إساءة فهمٍ لما أقصد. وإنّما أريد الكلام على بدائيّة لا مفرّ منها، تركيبيّة وطفوليّة غالباً ما تظلّ مرئيّة في فنّ مكتمل (مكسيكيّ أو مصريّ أو من نينوى)، وهي نابعة من

الحاجة إلى رؤية الأشياء كبيرةً، وإلى اعتبارها خصوصاً في أثرها مجتمعةً. وليس من النافل أن نلاحظ هنا أنّ الكثير من الناس قد نعتوا بالبدائيّين كلّ الرسّامين الحائزين على نظرة تركيبيّة ومقتضبة، السيّد كورو[357] مثلاً، الذي يُعنى قبل أيّ شيء آخر بتسطير الخطوط الأساسيّة لمنظرٍ ما، وهيكله ومرآه. هكذا يحرص السيّد «غ»، عندما يريد صوغ انطباعاته، على أن يخطّ بحيويّةٍ غريزيةٍ النّقاطَ البارزة أو المضيئة لشيء ما (وهي يمكن أن تكون بارزة أو مضيئة من وجهة نظر دراميّة)، أو سماته الأساسيّة، وهو يفعل ذلك أحياناً بشيء من المبالغة النافعة لذاكرة الإنسان. وإذ تتكبّد مخيّلة المُشاهد تسلّط الذاكرة هذا، ترى على نحوٍ ناصعٍ الانطباعَ الذي أحدثته الأشياء على فكر السيّد «غ». ويكون المُشاهد هنا بمثابة واضعٍ «لترجمة» واضحة وباعثة على النشوة دوماً.

ثمّة شرط يضيف الكثير إلى هذه «الترجمة» **الأسطوريّة** للحياة البرّانيّة. وأنا أتكلّم على طريقة السيّد «غ» في الرّسم. إنّه يرسم عن الذاكرة، وليس انطلاقاً من «موديل»، خلا تلك الحالات (حرب القرم مثلاً) التي يكون فيها ضروريّاً ضرورةً ماسّة أن يعمل على خطّ معاينات مباشرة وعاجلة، وتثبيت الخطوط الأساسيّة لشيء أو موضوع. والحقّ أنّ جميع الرسّامين الحقيقيّين والمرموقين إنّما يرسمون بالاعتماد على الصورة المنطبعة في أدمغتهم، لا على الطبيعة. وإذا ما اعترض علينا أحدهم مذكِّراً بالملحوظات الرائعة التي كان يدوّنها رفائيل وواتو وآخرون كُثر، رددنا عليه بأنّ هذه الملحوظات هي بالفعل بالغة الدّقّة، ولكنّها مع ذلك مجرّد ملحوظات. وعندما يشرع فنّان حقيقيّ بالإنجاز النهائيّ لعمله فإن «الموديل» يشكّل له **عائقاً** أكثر منه مصدرَ عون. لا بل يحدث حتّى لرسّامين اعتادوا منذ زمن طويل على تمريس ذاكرتهم وتعبئتها بالصور، من أمثال دومييه والسيّد «غ»، أقول يحدث لهم أن يَلفوا ملَكتهم الرئيسة مشوّشة ومشلولة أمام «الموديل» وما يحمل من متعدّد التفاصيل.

يقوم آنئذٍ صراع بين إرادة رؤية كلّ شيء وعدم نسيان أيّ شيء من جهة، وملكة الذاكرة التي اعتادت على التشرّب بصورة بالغة الحيويّة باللّون العامّ للشيء وبطيفِه وزخرف إطاره. إنّ فنّاناً يمتلك إحساساً مكتملاً بالشكل، ولكنّه معتاد خصوصاً على تشغيل ذاكرته ومخيّلته، يُلفي آنئذ نفسه مُداهَماً بجمهرة من التفاصيل، تطالب جميعاً بأن تُعامَل بإنصاف، وهي تعبّر عن ذلك بهياجِ حشدٍ مهووسٍ بالمساواة المطلقة. إنّ كلّ إنصافٍ يلفي ههنا نفسه وقد تعرّض بالضرورة للخرق، وكلّ تناغمٍ يتعرّض للتحطيم ويُضحّى به، وأكثر من تفصيل مبتذل يغدو مضخّماً، وأكثر من عنصر صغيرٍ يغتصب لنفسه مكاناً. فبقدر ما يعنى الفنّان بالتفاصيل دون انحيازٍ تتفاقم الفوضى. وسواء

أكان قاصراً عن الرؤية البعيدة أو عن القريبة، تتلاشى [في نظره] كلّ مراتبيّة وكلّ تبعيّة. هذا حادث غالباً ما يَعرض في أعمال أحد رسّامينا الأكثر انتشاراً في الموضة الراهنة، وإنّ عيوبه لَمن الملاءمة لعيوب الجمهور بحيث ساهمت في تكوين شعبيّته أو حظوته لدى النّاس إلى حدّ بعيد. ويمكن تخمين ما يُناظر ذلك في فنّ الممثّل المسرحيّ، هذا الفنّ الملغز والعميق الذي سقط اليوم في إبهاماتِ شتّى نزعات الانحطاط. يؤدّي السيّد فريديريك لوميتر[358] أدواره بامتداد العبقريّة وفخامتها. ومهما يكن ما يكتنز به أداؤه من تفاصيل مشعّة، يظلّ هذا الأداء على الدوام تركيبيّاً وتعروه صلابة النّحت. أمّا السيّد بوفيه[359] فيصوغ أداءه لأدواره بتدقيقٍ قصير النظر والبيروقراطيّ. كلّ شيء فيه يتفجّر، لكن لا شيء يمنح نفسه للرؤية، لا شيء ينزع إلى المكث في الذاكرة.

هكذا يتبدّى في طريقة السيّد «غ» شيئان: أحدهما فعلُ حِفاظٍ تقوم به ذاكرة نشوريّة واستحضاريّة، تقول لكلّ شيء: «يا العازر انهضْ!»، والثاني هو شعلة أو سكرة للقلم وللريشة تكاد تكون شبيهة بغضب عارم. إنّه الخوف من عدم السّعي بسرعة كافية، ومن ترْك خيال الشيء يُفلت قبل أن يقبض الفنّان على تركيبه ويستخلصه منه. هذا الخوف الرهيب هو الذي يمسك بتلابيب كبار الرسّامين، ويجعلهم يرغبون بشدّة في تملّك كلّ وسائل التعبير، حتّى لا تفسد إيعازات الفكر أبداً بتردّد اليد، وحتّى يصبح التنفيذ أخيراً، أقصد التنفيذ المثاليّ، شبيهاً في يُسره ولا وعيه بعمليّة الهضم لدماغِ فردٍ معافىً تناول عشاءه. يبدأ السيّد «غ» بتأشيرات بسيطة بقلم الرصاص، لا تعيّن سوى الأشياء التي يجب أن تمْثل في الفضاء. بعد ذلك يعيّن المستويات الأساسيّة بصبغات من المائيّات، وبكتَل ملوّنة على نحو خفيف وهلاميّ في البداية، ثمّ يستأنف العمل عليها لاحقاً ويحمّلها بالتّدريج بألوان أكثف. وفي آخر لحظة، يحدّد بالحبر أطُر الأشياء نهائيّاً. ويصعب إن لم نرَ عمله أن نخمّن الآثار المدهشة التي يمكن نيلها بهذه الطريقة البالغة البساطة وشبه الأوّليّة. ولها هذه الميزة التي لا تضاهى، المتمثّلة في كون كلّ رسم، في كلّ واحد من أطوار تقدّمه، يبدو مكتملاً بما فيه الكفاية: يمكنكم أن تسمّوه تخطيطاً أوّليّاً إن شئتم، على أنّه تخطيط مكتمل. كلّ القيم [التشكيلية] فيه مكتملة التناغم، وإذا ما أراد أن يدفعها قدُماً سارت على الدوام في جبهة موحّدة صوب الاكتمال المرغوب. هكذا يهيّئ في الأوان ذاته عشرين رسماً بامتلاء وفرح فاتنَين، ومثيرَين حتّى له هو، فتتراكم التخطيطات وتتنضّد بالعشرات، لا بل بالمئات، لا بل بالآلاف. يلقي عليها بين الفينة والفينة نظرة إجماليّة، يتصفّحها، ويفحصها، ثمّ يختار منها بعضاً يروح يزيده وهجاً بقدر أو بآخر، ويكثّف فيه الظلال ويجعل الأنوار تتوهّج بالتّدريج.

إنّه يعقد أهميّة كبيرة على خلفيّات الرسوم التي، تتمتّع على الدوام، سواء أكانت حادّة أو مخفّفة، بكيفيّة وطبيعة مناسبتَين للأشكال المرسومة. فدرجات الألوان والتناغم العامّ، هذا كلّه يخضع لديه إلى رصدٍ صارمٍ، ويعامَل بنبوغٍ نابعٍ من الغريزة أكثر ممّا من الدّرس. ذلك أنّ السيّد «غ» يملك هذه الموهبة الملغزة، موهبة الملوِّن التي هي هبة فعليّة يمكن أن يزيد منها الدرس ولكنّه لا يقدر بحدّ ذاته أن يصنعها. بكلمة، إنّ فنّاننا النادر لَيعبّر في آنٍ معاً عن حركة الكائنات أو موقفها الاحتفاليّ أو المضحك، وانفجارها المضيء في الفضاء.

-6-

حوليّات الحرب

شكلت بلغاريا وتركيا والقرم وإسبانيا مصدرَ أعيادٍ عظيمة لعينَي السيد «غ»، أو بالأحرى للفنّان الخياليّ الذي اصطلحنا على تسميته السيّد «غ»، ما دمتُ أتذكّر بين الفينة والفينة أنّني، حتّى لا أخدش تواضعه، قرّرت افتراض أنّه غير موجود. ولقد راجعتُ أرشيفات الشرق هذه (ميادين معارك تعلوها أنقاض جنائزية وعربات معدّات وحشود دوابّ وأفراس)، وهي لوحات نابضة ومفاجئة، منسوخة عن الحياة بالذّات، عناصر تصويريّة ثمينة كان الكثير من مشاهير الرسّامين، لو وُضِعوا في السياق ذاته، سيمرّون بها، عن غفلة، مرور الكرام. ومع ذلك أستثني منهم السيّد هوراس فيرنيه[360]، وهو مصوّر مجلّات أكثر منه رسّاماً أساسيّاً، ومعه يرتبط السيّد «غ»، وهو فنّان أرهف، بأواصر ملحوظة، إنْ نحن اقتصرنا على اعتباره فنّاناً مؤرشِفاً للحياة.

يمكنني التأكيد على أنّنا لن نجد في أيّة صحيفة ولا في أيّ نصّ أو كتاب ما يعبّر بمثل هذه الجودة عن ملحمة حرب القرم هذه، بكلّ تفاصيلها الأليمة وامتدادها المشؤوم. طوراً فطوراً تتجوّل العين على ضفاف الدانوب وعلى شواطئ البوسفور، في رأس كيرسون وفي سهل بلاكلافا وميادين معركة إنكرمان، في المعسكرات الإنكليزية والفرنسية والتركية والبييمونتيّة، في شوارع القسطنطينية والمستشفيات، وفي كلّ الأماكن الدينية والعسكرية المهيبة.

إنّ أحد رسومه التي علقت بذاكرتي هو **تكريس محلّ جنائزيّ في إسكودار على يد أسقف جبل طارق** *Consécration d’un terrain funèbre à Scutari par l’évêque de*

Gibraltar. فيه وجد الطابع الغريب للمشهد، المتمثّل في التباين بين الطبيعة الشرقيّة المحيطة والأوضاع والأزياء الغربيّة للحضور تعبيراً مدهشاً وموحياً ومحفّزاً لأحلام اليقظة. فالجند والضبّاط لهم هذه الهيئات الراسخة التي تميّز أفراداً كُرَماء، حازمين ومحتشمين، والتي يحملونها معهم إلى أقصى العالَم، حتّى في ثكنات مستعمرة الكاب والمنشآت [البريطانية] في الهند: يذكّر الكهنة الإنكليز نوعاً ما بحُجّاب دوائرَ وصرّافين ارتدوا قلنسواتٍ وعباءاتٍ لِرجال دين.

ها نحن في شوملا[361]، في منزل عمر باشا: ضيافة تركية، غلايين وفناجين قهوة، وكلّ الزوّار جالسون على أرائك، يثبّتون على شفاههم أراجيلهم الطويلة الأنابيب مثل بنادق صيد، والمستقّرة مَجامِرُها عند أقدامهم. أولاء هم **أكراد في إسكودار** *Kurdes à Scutari*، في فصائل عجيبة يذكّر مرآها بغزو برابرة. وهي ذي فرَق «الباش بزُق» التي لا تقلّ غرابةً بضبّاطها الأوروبيّين، الهنغاريّين والبولنديّين، الذين تبدو أناقة الدّانديّ التي بها يظهرون منافية بصورة غريبة لِطابع جنودهم الشرقيّ على نحوٍ باروكيّ.

كما أعثر [في رسوم السيّد «غ» هذه] على تخطيط رائع ينتصب فيه شخص وحيد، بدين ومتين، يبدو في الأوان ذاته متفكّراً وساهياً وجريئاً. بذلته العسكرية يخفيها معطف مزرّر بإحكام، ومن خلال دخان سيجارِه ينظر إلى الأفق الضبابيّ المشؤوم، وإحدى ذراعيه مجروحة ومعلّقة إلى ربطة عنق يستخدمها بمثابة حمّالة. وفي الأسفل أرى هذه الكلمات مخطوطة بقلم الرصاص: *Canrobert on the battle field of Inkermann. Taken on the spot* (**كانروبير**[362] **في ميدان معركة إنكرمان، تخطيط أُنجِز في المكان**).

ومن هو يا ترى هذا الخيّال ذو الشاربين الأبيضين والملمح المرسوم برشاقة، والذي يبدو برأسه المرفوع وكأنّه يتنسّم الشِّعر الرهيب المحتوى في ميدان معركة، في حين يبحث جواده، متشمّماً التربة، عن طريقه بين الجثث المتراكمة، أقداماً في الهواء، ووجوهاً متشنّجة، في أوضاع عجيبة؟ وفي أسفل هذا الرسم، في إحدى زواياه، تقرأ هذه الكلمات: *Myself at Inkermann* (**أنا نفسي في إنكرمان**).

وها أنا ألمحُ السيّد باراغوي دِيلييه[363] بصحبة رئيس أركان جيش الإمبراطورية العثمانية، يفتّش سلاح المدفعيّة في بشيكتا. لم أرَ يوماً بورتريهَ عسكريٍّ أكثر شبهاً، أو مرسوماً بيد أكثر جرأة وذكاءً.

وهو ذا رسمٌ يعرض عليّ اسمَ رجلٍ حظي بشهرة كارثيّة منذ فجائع سوريا: إنّه أحمد باشا، قائد القوّات [العثمانيّة] في كالافات، واقفاً أمام خُصّه، بصحبة مجلس أركانه، ويُقدَّم إليه ضابطان أوروبيّان. بالرغم من ضخامة كرشه التركيّ، يتمتّع أحمد باشا بالموقف والمحيّا والهيئة الأرستقراطيّة التي تظهر عموماً على السّلالات المهيمنة.

في هذه المجموعة نرى معركة بلاكلافا مصوّرة مراراً ومن زوايا متعدّدة. ومن أكثرها إلفاتاً للنظر هجمة سلاح الفرسان التاريخيّة التي تغنّى بها ألفريد تنيسون[364]، شاعر الملكة، ببوقه الحماسيّ: حشد من الخيّالة يندفع بسرعة فائقة حتّى الأفق بين سحائب المدفعية الثقيلة. وفي الخلفيّة يسدّ المنظرَ صفّ من التلال المعشوشبة.

ومن وقت لآخر، تأتي لوحات دينيّة لتريح العين التي أشجتها كلّ هذه الفوضى من البارود وكلّ هذه الاهتياجات القاتلة. وفي وسط المحاربين الإنكليز من مختلف الفصائل، الذين يبرز بينهم الزيّ الطّريف للجنود الإسكتلنديّين بتنّوراتهم الرجاليّة، وقف كاهن أنغليكانيّ يتلو صلاة الأحد. وثمّة ثلاثة طبول كبيرة، أوّلها يسنده الطبلان الآخران، تشكّل له منصّة.

الحقّ إنّ من الصعب على يراع بسيط أن يترجم هذه القصيدة المؤلّفة من ألف رسم بالقلم، قصيدة شاسعة ومعقّدة، وأن يعبّر عن النشوة التي تتصاعد من كلّ هذا الفضاء التصويريّ، الأليم أغلب الأحيان، وغير المتباكي إطلاقاً، المحشود في بضع مئات من الصفحات، تفصح تمزّقاتها وما عليها من لطَخ، بشاكلتها الخاصّة، عن الاضطراب والهياج اللّذين كان الفنّان يخطّ وسطهما ذكرياته كلّ نهار. وعندما يحلّ المساء، يحمل البريد إلى لندن تدوينات السيّد «غ» ورسومه، وغالباً ما كان الرسّام يعهد إلى دائرة البريد بأكثر من عشرة تخطيطات ارتجلَها على ورق رقيق جدّاً، وكان الحفّارون والمشتركون في الجريدة ينتظرونها بفارغ الصبر.

تارةً تظهر [في الرّسوم] مستوصفات نقّالة في جوّ يبدو هو نفسه مريضاً، حزيناً وثقيلاً، إذ كلّ سرير فيها يتغمّد ألماً ما، وطوراً ترى مستشفى بيرا Péra، حيث أشاهد زائراً يرتدي ملابس مهملة وتعرّف به العبارة الغريبة التالية: «**شخصي المتواضع**» *My humble self*، أشاهده وهو يحادث راهبتين ممرّضتين، طويلتَي القامة وشاحبتين ومستقيمتين مثل شخوص لوحات لوسوور[365]. وفي رسم آخر، في مسالك متعرّجة ووعرة، مزدحمة ببقايا معركة صارت قديمة، تخطو ببطءٍ حيوانات، بغال وحمير وجياد، تحمل على جنباتها، في كراسيّ ضخمة بمساند، جرحى

ممتقعي الوجوه وهامدين. وفي مساحات ثلجيّة واسعة، ترى جِمالاً ضخمة الصّدور ومرتفعة الرّؤوس، يقودها تترٌ، وهي تجرّ ذخائر ومعدّات من كلّ صنف. إنّه عالَم حربيّ كامل، نشيط، منهمك وصامت: مخيّمات وأسواق تعرض عيّنات من كلّ البضائع الممكنة، ضروب من مدن بدائيّة مرتجلَة للمناسبة. عبر هذه الأكواخ، وعلى هذه الدروب الصخريّة أو الجليديّة، وفي هذه المضائق الجبليّة، تجول بزّات عسكرية من مختلف الأمم، أتلفتها الحرب بقدر أو آخر، أو أنهكها تضافر الفرويّات الضخمة والجزمات الثقيلة.

وإنّه لمن سوء الحظّ أنّ الإمبراطور [الفرنسيّ] لم يرَ هذا «الألبوم»، المتناثرة رسومه الآن في أماكن عديدة، والذي استأثر بأثمن صفحاته الفنّانون المكلّفون بإعادة إنتاجها حفراً، أو محرّرو جريدة **ذي إيلوستريتد لندن نيوز** *The Illustrated London News*. أعتقد أنّه كان سينظر بزهو وحنان إلى مآثر جنوده[366] وحركاتهم، المرسومة جميعاً بدقّة، يوماً بعد يوم، من ألمع المآثر إلى المشاغل الحياتيّة الاعتياديّة، على يد الجنديّ الفنّان هذه، الحازمة جدّاً والبالغة الذكاء.

-7-

مراسِم واحتفالات

مدّت تركيا عزيزنا السيّد «غ» بموضوعات لرسومه: فهناك عيدا البيرم[367]، وألوان البهاء العميقة والثرّة التي يتبدّى من خلالها، كمثلِ شمسٍ شاحبةٍ، ذلك السّأم الذي كان دائماً يلفّ السلطانَ الراحل، وجميع وُجَهاء السّلك المدنيّ مصطفّون إلى يمينه، وجميع قادة الجيش، وإلى جانبهم سعيد باشا، خديوي مصر، وكان يومها في القسطنطينية، ومواكب عزاء احتفالية تتوافد في اتّجاه المسجد الصغير المجاور للقصر، وبين هذه الحشود موظّفون أتراك، هم كاريكاتيرات حقيقيّة للانحطاط، يسحقون جيادهم الرائعة ببدانتهم المفرطة، وعربات ثقيلة ضخمة، شبيهة بعربات من طراز لويس الرابع عشر، مذهّبة ومزخرفة وفقاً للذائقة الشرقية، ومنها تنبثق أحياناً نظرات أنثوية بغرابة من خلال الشقّ الصغير الذي تتركه للعينين حجُب الموصليّ الملتصقة بالأوجه، ورقصات مهتاجة لمتسكّعين من **الجنس الثالث** (لم يبدُ تعبير بلزاك[368] المضحك هذا يوماً أكثر انطباقاً منه على الحالة التي أصف ههنا، لأنّه سيصعب عليكم، إن لم أقل إنّه سيتعذّر عليكم أن تخمّنوا الذكورة تحت اختلاج هذه الأضواء المرتعشة، وتحت خفق هذه الأثواب الفضفاضة، وهذا «الماكياج» المشتعل على

الخدود والحواجب والأعين، وفي هذه الإيماءات الهستيرية والتشنّجيّة، وخصَل الشَّعر هذه الطافية على الوركين)، وأخيراً النساء الغنِجات (هذا إذا أمكننا استخدام مفردة «الغنج» بخصوص الشرق[369])، وهنّ يتشكّلن عموماً من هنغاريات وفالاشيّات ويهوديّات وبولنديّات ويونانيّات وأرمنيّات (ذلك أنّه، في ظلّ حكومة مستبدّة، تكون الشعوب المضطهَدة، ومن بينها خصوصاً تلك التي لقيت أكبر قدر من العذاب، هي التي توفّر العدد الأكبر من بائعات الهوى). بعض هؤلاء النسوة احتفظن بزيهنّ الوطنيّ، أي السّتَر المطرّزة والأكمام القصيرة، والشالات النازلة على الأجسام، والسراويل الفضفاضة، والخِفاف المحبوكة، وأقمشة الموصليّ المخطّطة أو المقصّبة، وكلّ بهارج بلدانهنّ الأصليّة. وأخريات، وهنّ الأغلبيّة الغالبة، تبنّين العلامة الرئيسة على التحضّر، وهي بالنسبة للمرأة التنّورة المعروفة بالقرينولين، محتفظات، مع ذلك، في ركن من أزيائهنّ، بذكرى طفيفة دالّة على الشرق، وهكذا يبدون كمثْل باريسيّاتٍ رغبن في أن يتنكّرن.

يبرع السيّد «غ» في رسم أبّهة المشاهد الرسمية، والمَراسِم والاحتفالات الوطنية، لا ببرود أو بروح جدليّة على غرار الرسّامين الذين لا يرون في مثل هذه الأعمال سوى سخرة لكسب العيش، بل بكلّ حميّة الرجل الشّغف بالفضاء وبالمنظور والنور المنبسط أو المتفجّر، والعالق في شكلِ قطرات أو شرَر على أزياء رجال البلاط وتسريحات شعورهم. ويقدّم لنا رسمه **عيد الاستقلال في كاتدرائية أثينا** *La fête commémorative de l’indépendance dans la cathédrale d’Athènes* مثالاً مثيراً لهذا الفنّ. إنّ جميع هذه الشخوص الصغيرة الجالس كلّ منها في مكانه بانسجام تامّ لَتزيد الفضاء الذي يحتويها عمقاً. الكاتدرائية واسعة وتزدان بنجودٍ فخمة. الملك أوتون Othon والملكة يقفان على منصّة، ويرتديان أزياء تقليديّة ينمّ ارتداؤهما لها عن انشراح بالغ، كما لو كانا يريدان التعبير عن صدقهما في تبنّيها، وعن تحلّيهما بروح وطنيّة إغريقيّة مرهفة. خِصرا الملك محزّمان كخصرَي أكثر الباليكارات[370] غنجاً، وثوبه ينتشر فضفاضاً بكلّ ما تقدر عليه النّزعة الدّانديّة الوطنيّة من مبالغة. وقبالتهما يقف البطريرك، وهو شيخ محنيّ الكتفين، بلحية بيضاء، تحتمي عيناه بنظّارتين خضراوين، ويحمل في كلّ كيانه أمارات رصانة شرقيّة مكتملة. كلّ واحد من الشخوص التي تأهل هذا العمل يشكّل رسمه بورتريهاً، والأغرب من بينها، بباعث غرابة ملامحه غير اليونانية، هو بورتريه سيّدة ألمانية تقف إلى جانب الملكة، وتتمثّل وظيفتها في خدمتها.

وغالباً ما نقابل في مجموعات رسوم السيّد «غ» إمبراطورَ فرنسا، وقد عرف هو أن يختزله، من دون الإضرار بالشّبَه مع الأصل، إلى تخطيط مبرم ينفّذه ببساطة إمضاء. تارةً يبدو الإمبراطور في جولات، مندفعاً في خبب جواده، يرافقه ضبّاط تسهل معرفة ملامحهم، أو أمراء أجانب، أوروبيّون وآسيويّون أو أفارقة، يرحّب بهم باسم باريس إذا جاز القول. أحياناً تراه ثابتاً على جوادٍ قوائمه راسخة كركائز طاولةٍ، على يساره الإمبراطورة في زيّ محاربة، وإلى يمينه الطفل الأمير الإمبراطوريّ يعتمر قلنسوة من الوبر ويرتدي بزّة عسكرية ويعتلي حصاناً منتفش الشّعر كالأمهار التي يلذّ للرسّامين الإنكليز أن يُطلقوها في لوحاتهم التي تصوّر مناظر. وأحياناً أخرى ترى الإمبراطور مجلّلاً بدوّامة من الغبار والنّور في ممرّات غابة بولونيا [بباريس]، أو متنزّهاً وسط هتاف الجماهير في ضاحية سانت أنطوان. ولقد فتنني واحد من هذه الرسوم المائيّة بطابعه السحريّ. وعلى حوافّ مقصورة ملكيّة بالغة الثراء تبدو الإمبراطورة في وقفة هادئة ومسترخية، والإمبراطور ينحني قليلاً كما لو لكي يرى المسرح بشكل أفضل. وفي الأسفل وقف مائتا حارس في وضع عسكريّ ثابت وبتقاطيع جامدة، يتلقّون على بزّاتهم اللامعة انعكاسات الخشبة. ووراء دائرة الأضواء، في الجوّ المثاليّ للمشهد، يغنّي الممثّلون وينشدون الأشعار ويومئون بتناغم. ومن الجهة الأخرى، تمتدّ هوّة من نور ضبابيّ وفضاء دائريّ مزدحم بوجوه بشرية في كلّ الطوابق: إنّهما الثريّا وجمهور النظّارة.

إنّ الحراك الشعبيّ والنوادي والاحتفالات العائدة إلى العام 1848 قد أتاحت هي أيضاً للسيّد «غ» أن ينشئ مجموعة من الرسوم الشائقة تولّت صحيفة **ذي إيلوستريتد لوندون نيوز** تحويلها إلى محفورات أيضاً. وقد قام بالشيء نفسه قبل سنوات، بعد إقامة في إسبانيا كانت شديدة الإثمار لقريحته، فرسمَ مجموعة من ذات النوع، لم أرَ منه سوى قصاصات. إنّ الطيش الذي به يُهدي أو يعير رسومه لَيعرّضه إلى خسارات لا تُعوَّض.

-8-
العسكريّ

حتّى أعرّف من جديدٍ بنمط المواضيع الأثيرة لدى هذا الفنّان، سأقول إنّه يتمثّل في فخامة الحياة مثلما تُشاهَد في عواصم العالم المتحضّر، فخامة الحياة العسكريّة والحياة الأنيقة والحياة

الغراميّة. إنّ مُراقبنا هو دائماً في مكانه بدقّة، حيثما تنهمر الرّغبات العميقة والجارفة، وأهواء قلب الإنسان، والحرب والحبّ واللّعب، وفي كلّ مكان حيثما تصخب الأعياد والأعمال الخياليّة التي تقدّم تمثيلاً لهذه العناصر الكبرى من السّعادة أو من البؤس. ولكنّه يعرب عن ميلٍ حادّ إلى العسكريّ، إلى الجنديّ، وأنا أعتقد أنّ هذا الميل يصدر لا فقط عن الفضائل والسّمات التي تنتقل بالضّرورة من روح المحارب إلى هيئته وإلى وجهه، وإنّما عن الزّينة الصّارخة التي تخلعها عليه مهنته أيضاً. لقد كتب السيد بول دومولين[371] بضع صفحاتٍ فاتنة وحصيفة عن الغنج العسكريّ والدّلالة الأخلاقيّة لهذه الأزياء البرّاقة التي يلذّ لجميع الحكومات أن تجعل فرقها العسكريّة ترتديها. ولا أشكّ في أنّ السيّد «غ» سيمضي على هذه السّطور بطيبة خاطر.

سبق أن تحدّثنا عن لغة الجَمال الخاصّة بكلّ حقبة، ولاحظنا أنّ لكلّ عصرٍ فتنته الخاصّة. ويمكن أن تنطبق الملاحظة نفسها على المهن، فكلّ واحدة منها تستمدّ جمالها البرّانيّ من النّواميس الأخلاقيّة التي تمتثل إليها. ففي بعضها يتّسم هذا الجمال في الطّاقة، وفي بعضٍ آخرَ يحمل علامات مرئيّة للبطالة. إنّ ذلك هو كمثل بصمة الشّخصيّة أو دمغة القدَر. وعموماً، للعسكريّ جماله كما أنّ للدّانديّ وللمرأة الغزِلة جمالهما، مع ذوقٍ خاصّ بكلّ واحد من أنماط الجمال هذه. وأرجو أن تجدوا طبيعيّاً أن أهمل المهن التي يعمل فيها جهدٌ حصريّ وعنيف على تشويه العضلات وعلى دمغ المحيّا بِسيماء الخضوع. إنّ العسكريّ، لاعتياده على المفاجآت، لا يندهش بسهولة. وتتمثّل العلامة الخاصّة للجمال هنا إذن في نوعٍ من الاستهتار العسكريّ، وفي مزيجٍ فريد من الجمود والجسارة؛ إنّه جمال ينبع من ضرورة أن يكون المرء متأهّباً للموت في كلّ لحظة. بيد أنّ محيّا العسكريّ المثاليّ ينبغي أن يتّسم ببساطة كبيرة، ذلك أنّ كون الجنود يتقاسمون العيش والرّهبانَ والطّلبة، ويعتادون على التخفّف من هموم الحياة اليوميّة التي يعهدون بها إلى أبوّة مجرّدة، هذا كلّه يجعلهم بِمثْلِ بساطة الأطفال في كثيرٍ من الأشياء. وكالأطفال أيضاً، ما إن يكونون أدّوا واجبهم حتّى يسهل التّرويح عنهم، كما أنّهم ميّالون إلى أشكال التسلية العنيفة. ولا أحسبني مبالغاً إذ أؤكّد على أنّ كلّ هذه الاعتبارات الأخلاقيّة تنبثق بشكلٍ طبيعيّ من تخطيطات السيّد «غ» ورسومه المائيّة. فلا ينقصها أيّ نمطٍ عسكريّ، وكلّ الأنماط يقبض هو عليها في نوعٍ من الفرح المتحمّس: من ضابط الخيّالة الهرم، الجادّ والمكتئب، الذي يُجهِد جوادَه بِسمنته المفرطة، إلى ضابط الأركان العامّة الوسيم الملامح، المستقيم القامة، المتبختر بحركة كتفيه، والذي ينحني بلا خجل على مقاعد النساء، وعندما تنظر إليه من الخلف يجعلك تفكّر بأرشق الحشرات وآنقها، فالزّواوي[372] والمدفعيّ اللّذين يحملان

في إهابهما مزيجاً مفرطاً من الجرأة والاستقلال وما يشبه شعوراً حادّاً بالمسؤوليّة الشخصيّة، فالطيش النشط والمرِح للخيّالة الخفيفة، فالملمح شبه الأستاذيّ والأكاديميّ للقوّات الخاصّة كالمدفعيّة وسلاح الهندسة، ملمحٌ يؤكّده غالباً مرأى النّظّارتين غير الحربيّ حقّاً: لم يهمل رسّامنا أيّاً من هذه النّماذج ومن هذه التمايزات، لا بل لخّصها كلّها وحدّدها بالقدر ذاته من الذّكاء والحبّ.

أمام عينيّ الآن واحدٌ من رسومه لمشهد بطوليّ حقّاً، يمثّل طليعة فرقة مدفعيّة. ربمّا كان هؤلاء الرّجال عائدين من إيطاليا وهم بصدد التّوقّف للاستراحة في الجادّات أمام حماسة الحشود. أو قد يكونون قاموا للتّوّ بسير شوطٍ طويل على طرق لومبارديا، لا أدري. ما هو مرئيّ ومفهومٌ كلّياً هو الطّابع الصّارم والجريء، حتّى في قلب الهدوء، لكلّ هذه الأوجه التي لفحتها الشّمس والرّياح والمطر.

هذا هو تماثُل التّعابير الذي تخلقه الطّاعة والآلام المتقاسمة والملمح المستسلم الذي يميّز الشّجاعة التي ابتُلِيَت بتعبٍ طويل. إنّ السّراويل المرفوع أسفلها والمحشورة في الأطمقة[373] والمعاطف التي هلهلها الغبار وحالت ألوانها، والمعدّات كلّها قد اتّخذت الهيئة المتعذّرة على الوصف لأفرادٍ آتين من بعيد وقد خاضوا مغامراتٍ عجيبة. وإنّه ليبدو أنّ كلّ هؤلاء الرّجال هم أشدّ استناداً إلى أوراكهم ورسوخاً على أقدامهم وأكثر حيويّة ممّا يمكن أن تكوّنه بقيّة الرّجال. ولو انّ شارليه، الذي لطالما بحثَ عن هذا الضّرب من الجَمال وغالباً ما عثر عليه، قد رأى هذا الرّسم لَدُهِشَ به بقوّة.

-9-

الدّانديّ

إنّ الإنسان الثّريّ والمتبطّل والذي، حتّى إذا كان قد أدركه السّأم، ليس له من مشغلة أخرى سوى الرّكض في ميدان السّعادة، الإنسان الذي تربّى في التّرف واعتاد منذ شبابه على طاعة الآخرين له، ذلك الذي لا مهنة له سوى الأناقة سيتمتّع دوماً، ومهما تكن الظّروف، بمظهرٍ متميّز، مختلف تماماً. وإنّ الدّانديّة[374] لتشكّل مؤسّسة مبهمة، غريبة غرابة المبارزة، ومغرقة في القدم، بما أنّ يوليوس قيصر وكاتيلينا وألكيبياديس[375] يوفّرون لنا نماذج باهرةً منها. كما أنّ الدّانديّة نزعةٌ

شائعة ما دام شاتوبريان قد عثر على ممارسين لها في غابات العالم الجديد وعلى ضفاف بحيراته. وللدّانديّة، التي هي مؤسّسة خارج القوانين، قوانينها الصّارمة التي يخضع لها خضوعاً تامّاً جميع من ينضوون تحت لوائها، مهما يكن من نزق طبعهم ومدى استقلاله.

لقد عُني الرّوائيّون الإنكليز أكثر من سواهم بِوصف **الحياة المترفة** *high life*، والرّوائيّون الفرنسيّون من أمثال السّيّد كوستين[376]، ممّن أرادوا كتابة روايات غراميّة، قد حرصوا حرصاً خاصّاً وببالغ الحصافة على تزويد شخصيّاتهم الرّوائيّة بثروات واسعة بما يكفي ليسدّدوا بلا تردّد ثمن كلّ نزواتهم، وجرّدوهم من كلّ مهنة. لا يتمتّع هؤلاء الأفراد بمشغلةٍ أخرى سوى ممارسة فكرة الجمال في شخوصهم ذاتها، وإشباع أهوائهم، وسوى التفكير والإحساس. هكذا تراهم يتمتّعون على هواهم وبقدرٍ كبيرٍ بالوقت والمال اللّذين بدونهما لا يمكن للنّزوة، وقد اختُزلت إلى حلم يقظةٍ عابر، أن تجد ترجمتها إلى فعل. وإنّه لصحيحٌ للأسف أنّه بدون المال وأوقات الفراغ لا يمكن للحبّ أن يكون أكثر من ملامسات عاديّة أو تأدية لفرضٍ زوجيّ. وبدل أن يكون نزوةً لاهبةً أو حالمة، ينقلب إلى **منفعة** منفّرة.

لئن تكلّمتُ عن الحبّ في معرض الكلام على الدّانديّة، فلأنّ الحبّ هو المشغلة الطّبيعيّة للمتبطّلين. ولكنّ الدّانديّ لا يصبو إلى الحبّ بصفته غايةً خاصّة. ولئن تحدّثتُ عن المال، فلأنّه لا غنىً عنه لمن يحوّلون أهواءهم إلى ضربٍ من عبادة. بيد أنّ الدّانديّ لا يهفو إلى المال بصفته شيئاً أساسيّاً، لا بل إنّ أيّ رصيد يمكن أن يكفيه، وإنّه لَيتخلّى عن هذا الشّغف السّوقيّ إلى البشر المبتذلين. وخلافاً لما يمكن أن يعتقده البعضُ من غير ذوي الفكر الثّاقب، لا تمثّل الدّانديّة ذوقاً لا اعتدال فيه للزّينة وللأناقة المادية. إنّ أشياء كهذه لا تمثّل للدّانديّ الحقيقيّ أكثر من رمزٍ للتّفوّق الأرستقراطيّ لفكره. ولذا ففي نظره، هو المأخوذ قبل أيّ شيءٍ آخَر **بالتّميّز**، إنّما يتمثّل كمال الزّينة في البساطة المطلقة، التي تشكّل بالفعل أفضل طريقة **للتّميّز**. فما هو إذن هذا الشّغف الذي ما إن تحوّل إلى مذهب حتّى اجتذب أتباعاً متسلّطين؟ ما هو هذا الدّستور غير المكتوب الذي كوّن فئة اجتماعيّة متخايلة جدّاً؟ إنّه قبل أيّ شيءٍ آخر الحاجة المتأجّجة إلى التفرّد، تفرّد محتوىً في الحدود البرّانيّة للأعراف. إنّه ضربٌ من عبادة الذّات، الذي يمكن أن يتخطّى البحث عن السّعادة من خلال كائنٍ آخَر، المرأة مثلاً، والذي يمكن أن يتجاوز حتّى ما يُسمّى الأوهام. إنّه متعة الإدهاش والسّرور

المتخايل في عدم الاندهاش أبداً. يمكن للدّانديّ أن يكون إنساناً فاقداً للأوهام، لا بل حتّى إنساناً يتعذّب، ولكنّه في حالةٍ كهذه يبتسم كما فعل [الطفل] الإسبرطيّ تحت عضّات الثّعلب[377].

نلاحظ أنّ الدّانديّة، من بعض الجوانب، تقود إلى الرّوحانيّة وإلى الرّواقيّة. لكنّ دانديّاً لا يمكن أن يكون إنساناً سوقيّاً أبداً. وإذا ما ارتكبَ جنحةً فقد لا يصبح فاقداً للحظوة، لكن إذا كانت هذه الجنحة صادرة عن باعث مبتذل لحقه منها عارٌ لا يُدرأ. ينبغي ألّا تصدم القارئ هذه المهابة في قلب الطّيش، وعليه أن يتذكّر أنّ هناك نوعاً من العظمة في كلّ ضروب الجنون، وشيئاً من القوّة في كلّ صنوف الإسراف. ما أغربها من روحانيّة! ولِمَن هم في الأوان ذاته كهنتها وضحاياها، لا تمثّل جميع الأوضاع الماديّة المعقّدة التي يمتثلون إليها، من الزّينة المتقنة في كلّ ساعات النّهار واللّيل إلى الحركات الرّياضيّة الأكثر خطورة، سوى تمرين من شأنه أن يقوّي الإرادة ويروّض الرّوح. والحقّ فأنا لم أخطئ عندما اعتبرتُ الدّانديّة ضرباً من ديانة. لا أقسى القواعد الرّهبانيّة وأكثرها صرامة ولا النّظام القاهر لشيخ الجبل[378] الذي كان يأمر أتباعه المنتشين بالانتحار كانت أكثر استبداداً ولا أوفر حظّاً بالطّاعة من مذهب الأناقة والتّفرّد هذا الذي يفرض هو أيضاً على أنصاره والطّامحين إلى اعتناقه، هؤلاء الأفراد المفعمين في الغالب حماسةً وشغفاً وشجاعة وطاقة متواصلة، نقول يفرض عليهم قاعدة «كن جامداً كالجثّة»[379].

وسواء أَدُعِيَ هؤلاء الأفراد مرهفين أو عجيبين أو فاتنين، أُسوداً أو دانديّين فهم إنّما يتحدّرون جميعاً من المحتد ذاته. جميعهم يصدرون عن طبعٍ قائمٍ على المعارضة والتمرّد. جميعهم يمثّلون ما هو أفضل وأبهى في خيلاء الإنسان، وكذلك هذه الحاجة، البالغة النّدرة لدى معاصرينا، إلى محاربة الابتذال وتدميره. من هنا ينبع لدى الدّانديّين هذا الموقف المتعالي لفئة محبّة للاستفزاز، حتّى في برودتها. والدّانديّة تظهر خصوصاً في الفترات الانتقاليّة التي لم تكتسب فيها الديمقراطيّة بعد قوّتها الكليّة ولا تبدو فيها الأرستقراطيّة مترنّحة ومضعضعة إلّا بشكلٍ جزئيّ. في قلب اضطراب مثل هذه الفترات يمكن لأفرادٍ منبوذين وقرِفين ومتبطّلين، ولكنّهم مغتنون بقوّة فطريّة، أن يتصوّروا مشروعاً يتمثّل في إقامة صنفٍ من الأرستقراطيّة جديدٍ، عسيرةٍ عراه على الفصم لا سيّما وأنّه يقوم على أثمن الملكات وأكثرها تعذّراً على الإزالة، وعلى المواهب السّماويّة التي لا يمكن أن يوفّرها لا المال ولا العمل. إنّ الدّانديّة لهيَ أعلى حالات البطولة في فترات الانحطاط، وإنّ نمط الدّانديّ الذي عثر عليه المسافر [شاتوبريان] في أمريكا الشّماليّة لا يفنّد هذه الفكرة بأيّة حالٍ من الأحوال: لأنّه لا شيء يمنعنا من أن نفترض أنّ القبائل التي ننعتها بالوحشيّة إنّما هي بقايا

حضارات قديمة مندثرة. الدّانديّة شمسٌ غاربةٌ كالكوكب الذي ينحدر، فاتناً، فاقداً للحرارة، ومفعماً بالكآبة. لكن وا أسفاه! إنّ مدّ الديمقراطيّة الصّاعد، الذي يغزو كلّ شيء ويسوّي جميع الأشياء، يُغرق يوماً بعد يوم ممثّلي خيلاء الإنسان هؤلاء، ويهمر أمواجاً من النّسيان على آثار هؤلاء المتخايلين الرّائعين. في بلادنا يبدو الدّانديّون أكثر ندرةً فأكثر، بينما ستُبقي الحالة الاجتماعيّة لدى جيراننا الإنكليز وكذلك دستورهم (الدّستور الحقيقيّ، هذا الذي يلقى تعبيره في الأعراف) لزمنٍ طويلٍ مكاناً لورثة شيريدان[380] وبروميل[381] وبايرون[382]، إذا ما تقدّم من هم جديرون بأن يَرِثوهم.

ما قد يكون بدا للقارئ وكأنّه استطراد ليس في الحقيقة كذلك. فالاعتبارات والأحلام الأخلاقيّة التي تنبثق من رسوم فنّان هي في الكثير من الحالات «التّرجمة» الأفضل التي يمكن أن يقدّمها عنها ناقد. والإيحاءات إنّما هي جزءٌ لا يتجزّأ من فكرةٍ حاضنةٍ يمكن المساعدة في تخمينها بالإبانة عن الإيحاءات الواحدة تلو الأخرى. هل من حاجة لأن أقول أنّ السّيّد «غ»، عندما يرسم على الورق تخطيطاً لأحد هؤلاء الدّانديّين، يخلع عليه دوماً طابعه التّاريخيّ، لا بل حتّى الأسطوري كما كنتُ سأجرؤ على قوله لو لم يتعلّق الأمر بالزّمن الرّاهن وبأشياء يعتبرها الكثيرون طيشاً؟ هنا تكمن خفّة المظهر هذه، وهذا التّيقّن في أنماط السّلوك، وهذه البساطة في ملمح الهيمنة، وهذه الشّاكلة في ارتداءِ ملبس وقيادةِ حصان، هذه المواقف الهادئة دوماً ولكن التي تكشف عن قوّة، والتي تجعلنا نفكّر، عندما يقع نظرنا على واحد من هؤلاء الأفراد المحظيّين الذين يمتزج لديهم الجمال بالرّهبة على نحوٍ ملغز: «ربّما كان هذا الرّجل ثريّاً، ولكنّه بالتّأكيد هرقل بلا عمل».

وإنّما يقوم طابعُ جمال الدّانديّ خصوصاً في ملمحه البارد المتأتّي من قراره الصّارم في ألّا يتأثّر. فكأنّه نارٌ كامنة نخمّنها تخميناً، يمكنها أن تشعّ ولكنّها لا تريد ذلك. وهذا هو ما تعبّر عنه هذه الرّسوم خير تعبير.

-10-
المرأة

إنّ الكائن الذي يشكّل لأغلب الرّجال مصدر أكبر المُتَع وأكثرها ديمومة، وقد أقول إنّه أكثر ديمومة حتّى من المتَع الفلسفيّة؛ الكائن الذي إليه أو إلى مصلحته تتّجه أغلب مساعي الرجال، هذا

الكائن الرهيب والذي يتعذّر التواصل وإيّاه (...) (والذي ربّما لم يكن غير مفهوم إلّا لأنّه لا يملك ما يمكن إيصاله)؛ أقول هذا الكائن الذي كان جوزيف دوميستْر[383] يرى فيه **حيواناً فاتناً** تجلب محاسنه البهجة وتُيسّر العمل السّياسيّ الجادّ، الكائن الذي به تقوم الثروات وتنهار؛ والذي من أجله وخصوصاً **بفضله** يؤلّف الفنّانون أرهف إبداعاتهم، والذي منه تنبع أكثر المتَع إزعاجاً وأكثر الآلام إخصاباً؛ باختصار، ليست المرأة بالنسبة إلى الفنّان بعامّة، وإلى السيّد «غ» بخاصّة، هي أنثى الرجل. لا بل هي إلهة، كوكب، وإنّها لَتوجّه كلّ تصاميم دماغ الذّكر، وهي انعكاس متواصل لكلّ لطائف الطبيعة مكثّفةً في كائن بذاته؛ إنّها أروع موضوع إعجاب وفضول يمكن أن توفّره لوحة الحياة لمن يتأمّلها. هي ضرب من معبود، قد يكون غبيّاً، ولكنّه فاتن وساحر ويُبقي مقادير البشر وإراداتهم معلّقة إلى نظراته. ليست حيواناً توفّر أعضاؤه مجموعةً باتّساقٍ أكملَ مثالٍ للتناغم؛ هي ليست حتّى نمط الجمال الخالص الذي يمكن أن يحلم به النحّات في أقسى تأمّلاته؛ كلّا، لن يكون هذا كافياً لتفسير سحرها المعقّد والغامض. لا شأن لنا هنا بفنكلمان[384] ورفائيل، وأنا أعلم أنّ السيّد «غ»، بالرغم من كلّ سعة ذكائه (وأقولها دون أن يكون في هذا شتيمة له) سيهمل واحدة من روائع النّحت القديم إذا ما كان عليه أن يضيع من أجلها فرصة للاستمتاع بمشاهدة بورتريه وضعه رينولدز[385] أو لورنس[386]. إنّ كلّ ما يزيّن المرأة ويساهم في تأكيد جمالها إنّما يشكّل جزءاً لا يتجزّأ منها، وإنّ جميع الفنّانين الذين تمرّسوا بصورة خاصّة في دراسة هذا الكائن الملغز لَيظلّون شغِفين **بأشياء المرأة** *mundus muliebris*[387] بقدر ما هم شغِفون بالمرأة نفسها. فلا شكّ أنّ المرأة نورٌ، نظرة، دعوة إلى السّعادة، وهي أحياناً كلامٌ؛ ولكنّها خصوصاً تناغم شامل، لا فقط في إهابها وحركة أعضائها، ولكن هي كذلك في أزيائها، في نسيجها الموصليّ وشَفِّها، وبما تتوشّح به من مختلف الأنسجة الفضفاضة والبرّاقة، والتي هي بمثابة صفات ألوهتها ومدماكها؛ كما أنّها تكون كذلك في المعادن والأحجار الكريمة التي تتلوّى حول زنديها وعنقها، وتضيف بريقها إلى نار نظراتها، وتوشوش لأذنيها برقّة. أيّ شاعر، لدى وصفه المتعة التي يتسبّب بها ظهورُ جمَالٍ ما، سيجرؤ على أن يفصل المرأة عن ملبسها؟ أيّ رجل لم يلتذّ، في الشارع أو المسرح أو الغابة، بكامل التجرّد، برؤية زينة مهيّأة بحذقٍ، ولم يحمل معه صورة لا تقبل الفصل عن جمال المرأة التي تعود إليها هذه الزينة، صانعاً على هذه الشاكلة من المرأة وفستانها كلّاً ليس يقبل الانقسام؟ هذا هو في اعتقادي الموضع الذي ينبغي أن نعرّج فيه على أسئلة مرتبطة بالموضة والتبرّج، لم أفعل سوى أن لمستُها

لمساً خفيفاً في بداية هذه الدراسة، وننتقم لفنّ الزّينة من التقوّلات الرعناء التي يطلقها بحقّه بعض عشّاق الطبيعة الملتبسون.

-11-
تقريظ التبرّج

ثمّة أغنية هي من الابتذال والسّخف بحيث لا يمكن اقتباسها في بحثٍ يطمح إلى الجِدّ ولكنّها تجيد التعبير بأسلوب المسرحيّات الهازلة عن المنزع الجماليّ لِمَن لا يفكّرون. **الطّبيعة تزيد الحُسنَ حُسناً!** [تقول الأغنية]، وإنّ الاحتمال لقويّ في أن يكون الشّاعر لو كان يتكلّم الفرنسيّة لقال: **البساطة تزيد الحُسنَ حسناً!** وهو ما يعادل هذه الحقيقة غير المتوقّعة تماماً: **اللّاشيء يجمّل ما هو كائن.**

إنّ أغلب الأخطاء المتعلّقة بالجمال إنّما تنبع من التّصوّر العائد إلى القرن الثّامن عشر بخصوص الأخلاق. لقد اتُّخذت الطّبيعة في تلك الفترة قاعدةً ومصدراً ونمطاً لكلّ خيرٍ وجمالٍ ممكنين. ولم يكن دور إنكار الخطيئة الأصليّة قليلاً في العمى الشّامل الذي ميّز تلك الحقبة. ومع ذلك فإذا ما وافقنا على الرّجوع ببساطة إلى الواقعة العيانيّة وإلى تجربة كلّ الأعمار وإلى **مجلّة المَحاكم** *Gazette des Tribunaux* فسنرى أنّ الطّبيعة لا تعلّم شيئاً أو لا شيء تقريباً، أي أنّها تجبر المرء على النّوم والشّرب والأكل وعلى حماية نفسه قدر المستطاع من عدوانيّة الطّقس. وهي أيضاً التي تدفع الإنسان إلى قتل شبيهه وإلى التهامه وتشريحه وتعذيبه، ذلك أنّنا ما إن نخرج من نظام الضّرورات والحاجات لنلج في نظام التّرف واللّذات حتّى نرى أنّ الطّبيعة لا يمكن أن تنصح إلّا بالإجرام. هذه الطّبيعة التي لا تعرف الخطأ هي التي أنتجت جريمة قتل الأب وأكل لحوم البشر وما لا يُحصى من الفظاعات الأخرى التي يمنعنا الحياء ورهافة الذّوق من تسميتها. وإنّ الفلسفة (أقصد الفلسفة الجيّدة) والدّين هما اللّذان يأمراننا بإطعام ذوينا المعوزين العاجزين. والطّبيعة (التي ليست بشيء آخر سوى لسانِ حال مَصالحنا) تأمرنا بالإجهاز عليهم. تصفّحوا وحلّلوا كلّ ما هو طبيعيّ وكلّ الأفعال والرّغائب العائدة إلى الإنسان الطّبيعيّ المحض ولن تجدوا إلّا ما هو منفّر. كلّ ما هو جميل ونبيل إنّما هو نتيجة الحساب والعقل. أمّا الجريمة، التي يتشرّبها الحيوان في بطن أمّه، فهي

طبيعيّة أصلاً والفضيلة هي بالعكس اصطناعيّة وما فوق طبيعيّة، ما دام قد لزم، في كلّ الأزمنة ولدى كلّ الأمم، آلهة وأنبياء ليرشدوا البشريّة المحيوَنة، وما دام الإنسان كان سيعجز **بمفرده** عن اكتشافها. يُقام بالشّرّ بلا جهد، **بشكلٍ طبيعيّ** وعلى نحوٍ محتوم، أمّا الخير فهو أبداً ثمرة فنٍّ أو صنعة. كلّ ما أقوله عن الطّبيعة بصفتها ناصح سوء في ميدان الأخلاق، وعن العقل باعتباره مخلّصاً ومُصلحاً حقيقيّاً، إنّما يمكن نقله إلى ميدان الجمَال. هكذا ألفيني مسوقاً إلى النّظر إلى الزينة باعتبارها إحدى علامات النّبالة الأصليّة للرّوح الإنسانيّة. وإنّ المجموعات البشريّة التي يطيب لحضارتنا المضطربة والمُفسَدة أن تنعتها، بخيلاء وغطرسة مضحكتين حقّاً، بالوحشيّة إنّما تفهم، شأنها شأن الأطفال، الرّوحانيّة العالية الكامنة في التّأنّق. إنّ الوحشيّ والطّفل، بتوقهما الفطريّ إلى الأشياء المؤتلقة والرّياش الزّاهية الألوان والأنسجة البرّاقة، وإلى المهابة العالية للمصطنع من الأشياء، ليَشهدان على قرفهما من كلّ ما هو واقعيّ، وهما إنّما يثبتان بذلك، على غير علمٍ منهما، لا ماديّة روحيهما. والبؤس لمن، على شاكلة لويس الخامس عشر (الذي لم يكن نتاج حضارةٍ حقيقيّة وإنّما نتاج أحد أطوار البربريّة)، يدفع الانحطاط إلى حدّ عدم تذوّق شيءٍ آخَر سوى الطّبيعة العارية![388]

ينبغي إذن اعتبار الموضة علامةً على شغفٍ بالمثاليّ يسبح في دماغ الإنسان فوق كلّ ما تراكمه فيه الحياة الطّبيعيّة من أشياء فظّة وأرضيّة وقذرة، شغفٌ هو بمثابة إعادة تشكيلٍ رائعة للطّبيعة أو بالأحرى بمثابة محاولة دائمة ومتواصلة لإصلاحها. هكذا لوحظ بحصافةٍ (لكن من دون اكتشاف السّبب الكامن وراء ذلك) أنّ كلّ أنماط الموضة فاتنة، أي فاتنة إلى حدٍّ نسبيّ، بما أنّ كلاًّ منها يمثّل مجهوداً جديداً متراوحاً في نجاحه للقبض على الجمال، ومقاربة لمِثال تداعب الرّغبة فيه أبداً فكر الإنسان غير المكتفي. بيد أنّ الموضات ينبغي ألّا تُعتبر، إن نحن أردنا استساغتها، أشياء ميتة. ففي هذه الحالة يكفي أن نتأمّل بإعجابٍ الأثواب المعلّقة بارتخاءٍ وجمود، أشبه ما تكون بجِلد القدّيس بارتولوميو في خزانة بائعٍ للرّثاث. لا بل ينبغي أن نتصوّر الموضات وقد زادتها الحسناوات اللّائي يرتدينها نشاطاً وحيويّة. فهكذا فحسبُ ندرك معناها وروحها. فإذا كانت المقولة «كلّ الموضات فاتنة» تخدش أسماعكم باعتبارها مفرطة التعميم، فلتقولوا، دون أن تختشوا الخطأ: كلّها كانت فاتنةً على نحوٍ مشروع.

إنّ للمرأة كامل الحقّ في أن تبدو بمظهر سحريّ وما فوق طبيعيّ، لا بل إنّها تؤدّي بقيامها بذلك فرضاً. ينبغي أن تُدهش وأن تَسحر. وبما أنّها كائن معبود فينبغي أن تتزيّن، لكي تُعبَد. وعليه،

فينبغي عليها أن تستعير من كلّ الفنون وسائل الارتقاء فوق الطّبيعة لتُحسنَ أسْر القلوب وإدهاش العقول. لا يهمّ أن تكون الحيلة والإجراء معروفين من لدن الجميع إذا كان نجاحهما مضموناً وتأثيرهما متعذّراً على المقاومة دوماً. وإنّه لَفي هذه الاعتبارات يجد الفنّان الفيلسوف بكامل اليُسر تبرير جميع الممارسات المستخدمة من قبل النّساء عبر الأزمنة لتدعيم جمالهنّ الهشّ وإسباغ صفة إلهيّة عليه إن جاز التّعبير. سيكون التّعداد غير متناهٍ، ولكن، حتّى نكتفي بما يُسمّى في أيّامنا هذه **الماكياج** بلغة العامّة، من لا يرى أنّ استخدام بودرة الأرزّ، التي يحرّمها الفلاسفة السّذّج برعونة، إنّما تهدف وتقود إلى تنقية البشرة من كلّ البقع التي نثرتها فيها الطّبيعة بشكلٍ عدوانيّ، وإلى إنتاج وحدة مجرّدة في ملمس البشرة ولونها، وحدة شبيهة بتلك التي ينتجها «المايوه» (لباس البحر)، وتقرّب مباشرةً الكائن الإنسانيّ من التّمثال، أي من كائنٍ ربّانيّ ومتفوّق؟ أمّا الكحل، هذا السّواد الاصطناعيّ الذي يحيط بالعينين، والأحمر الذي يلوّن أعلى الوجنة، فمع أنّ استخدامهما ينبع من المبدأ ذاته، أي الحاجة إلى تجاوز الطّبيعة، فإنّ النّتيجة إنّما هي متوخّاة لإشباع حاجةٍ مناقضة تماماً. فالأحمر والأسود يمثّلان الحياة، حياة ما فوق طبيعيّة ومتجاوزة، وهذا الإطار الأسود إنّما يجعل النّظرة أعمق وأكثر تفرّداً، ويهب العينَ المظهرَ الأكثر حزماً لنافذة مشرعة على اللّانهاية، والأحمر الذي يلهب الوجنتين يزيل هو الآخَر وضوح الحدقتين ويسبغ على المحيّا الأنثويّ الجميل شغف الرّاهبات الملغز.

وعليه، إذا ما أحسنتم فهمي، فينبغي ألّا يُستخدم طلاء الوجه لغاية مبتذلة ولا يُباح بها، متمثّلة في محاكاة الطّبيعة الجميلة ومنافسة الشّباب. ثمّ إنّه قد لوحظ أنّ الزّينة لا تجمّل القبح ولا يمكن أن تخدم إلّا الجمال. ومن ذا الذي يجرؤ على أن ينسب إلى الفنّ هذه الوظيفة العقيمة المتمثّلة في محاكاة الطّبيعة الخالصة؟ ليس على التبرّج أن يُخفي نفسه وأن يحاول الحيلولة دون تخمينه. لا بل بالعكس ينبغي أن يعرض نفسه إن لم يكن على نحوٍ مقصود فعلى الأقلّ في ضربٍ من السّذاجة.

عن طيبة خاطر أُجيز لمن تمنعهم رصانتهم المفرطة من البحث عن الجمال حتّى في أدقّ تجلّياته أن يضحكوا من أفكاري هذه وأن يشيروا إلى مهابتها الصّبيانيّة. لن يمسّني حكمهم الفقير بأيّ شكل من الأشكال. لا بل سأكتفي بالرّجوع إلى الفنّانين الحقيقيّين وإلى نساءٍ تلقّين منذ الولادة شرارةً من هذه الشّعلة المقدّسة التي يردن أن تنيرهنّ بكاملهنّ.

النّساء والفتيات

وهكذا فإنّ السيّد «غ»، وقد فرض على نفسه مهمّة البحث عن الجمال الكامن في **الحداثة** وتفسيره، يصوّر دائماً النّساء متبرّجات جدّاً ومزيّنات بكلّ مظاهر الاحتفال الاصطناعية، أيّاً تكن الفئة الاجتماعية التي ينتمين إليها. ثمّ إنّ الفوارق بين الفئات الاجتماعية والجماعات البشرية تثِب مباشرةً إلى عين المُشاهد في مجموعة أعمال السيّد «غ»، كما في تنمّل الحياة البشريّة، وذلك مهما تكن عناصر التّرف التي يتّشح بها الأفراد.

أحياناً تظهر فتيات من المجتمع المترف مغموراتٍ بالأنوار المنتشرة لقاعة عروضٍ، فتراهنّ يتلقّين النّور ويعكسنه بأعينهنّ وحليهنّ وأكتافهنّ، مشعشعاتٍ كمثل بورتريهات في المقصورة التي تشكّل لهنّ إطاراً. بعضهنّ وقورات وجادّات، والأخريات شقراوات وأثيريّات. بعضهنّ يعرضن بطيشٍ أرستقراطيّ صدراً مبكّر النّضوج، وأخريات يكشفن بسذاجة عن صدرٍ ذكوريّ. يمسكن بالمراوح بأسنانهنّ، وأعينهنّ غائمة أو مركّزة، فهنّ مسرحيّات واحتفاليّات كالمأساة أو الأوبرا التي يتظاهرن بمتابعتها.

تارةً نرى عائلاتٍ أنيقة تتمشّى بلا مبالاة في ممرّات الحدائق العموميّة، تتجرجر النّساء في مظهرٍ من الدّعة الهادئة مشدوداتٍ إلى أذرع أزواجهنّ الذين يشي مظهرهم المتين والشّديد الاكتفاء بثروةٍ كدّسوها أو بالرّضى عن الذّات. هنا يقوم المظهر الوثير مقام التميّز الرفيع. وترى فتيات ضامِرات الأجساد في فساتينهنّ الفضفاضة، شبيهات في إيماءاتهنّ وتكوّرات أجسامهنّ بنساء صغيرات، يقفزنَ على الحبل ويلعبنَ بالأطواق أو يتبادلنَ الزّيارة في الهواء الطّلق، مكرّرات على هذه الشّاكلة الملهاة التي يمثّلها ذووهنّ في البيوت.

ومن عالم سفليّ تنبثق فتيات المسارح الصّغيرة، فخوراتٍ بالظّهور أخيراً في شمس خشبة المسرح، واهنات، وما برحنَ مراهقات، يهززن على هيئاتهنّ البتوليّة والمرَضيّة ملابس تنكّريّة خرقاء لا تعود إلى أيّ زمن، وهي مدعاة لسرورهنّ.

وفي مدخل مقهى، يتبختر واحدٌ من هؤلاء البلهاء مستنداً إلى الواجهات الزّجاجيّة المضاءة من الأمام ومن الوراء، وقد هيّأ خيّاطُه ملبسه الأنيق وصفّف حلّاقُه شعرَ رأسه. وإلى جانبه تجلس

خليلته على الكرسيّ الدائريّ الصّغير الذي لا غنى عنه، فتاةٌ مضحكة لا ينقصها إلّا القليل لتشبه إحدى كبريات السيّدات (والقليل الذي ينقصها إنّما هو كلّ شيء، عنينا التّميّز). وشأنها شأن رفيقها الوسيم، يغطّي كاملَ فتحة فمها الصّغير سيجارٌ غير متناسب وثغرَها. هؤلاء الكائنان لا يفكّران. وهل أكيد أنّهما ينظران؟ إلّا إذا كانا، كمثْلِ نرجسَين أبلهَين، يتأمّلان الحشد كما لو كان نهراً يردّ إليهما صورتيهما. والحقّ فإنّهما موجودان من أجل متعة مَن يعاينهما وليس من أجل متعتهما الشّخصيّة.

وهي ذي [أماكن المتعة المسمّاة] فالانتينو Valentino وكازينو Casino وبرادو Prado (والتي كانت تُسمّى بالأمس تريفولي Tivoli وإيدالي Idalie وفولي Folie وبافو Papho)[389] تفتح أروقتها المفعمة ضوءاً وحركة، هذه الأماكن المكتظّة التي يتحوّل فيها بريق الشباب الخامل إلى مهنة. فترى نساءً بالغنَ في استخدام الموضة حتّى أفسدنَ فتنتها وحطّمنَ غايتها يكنسنَ الأرضيّة، بأبّهة، بذيول أثوابهنّ وأهداب شالاتهنّ، رائحات غاديات، يمررن ويعاودن المرور ويفتحنَ أعيناً مندهشة كأعين الحيوانات، لا يبدو عليهنّ أنّهنّ يرين شيئاً، ومع ذلك فإنّهنّ يفحصن كلّ شيء.

وعلى خلفيّة من نورٍ جهنّمي أو من فجرٍ قطبيّ، أحمر أو برتقاليّ أو كبريتيّ أو ورديّ (إذ الورديّ يكشف عن فكرةِ جذلٍ في قلب الطّيش)، أو بنفسجيّ أحياناً (هذا اللّون الذي تحبّذه الرّاهبات، والذي هو جمر يخمد وراء ستار من اللّازورد)، على هذه الخلفيّة السّحريّة التي تحاكي الألعاب الناريّة بمختلف الأشكال ترتفع صورة متنوّعة لجمال مريب. جمال مَهيب تارةً، وخفيف طوراً؛ نحيل لا بل ضامر تارةً، وعملاق تارةً أخرى؛ صغير وطريّ آناً وثقيلٌ وضخمٌ آناً آخر. لقد ابتكر أناقة مستفزّة وفظّة، أو أنّه يصبو بنجاح متفاوت إلى البساطة السّائدة في عالمٍ أفضل. إنّه يتقدّم، ينزلق، يرقص، ويتدحرج بكلّ ثقل الفساتين المطرّزة التي تشكّل له في الأوان ذاته قاعدة تمثالٍ ورقّاصاً. وترى المرأة وهي تقذف بنظراتها من قبّعتها فكأنّها بورتريه في إطاره. إنّها لتمثّل حقّاً الوحشيّة في قلب الحضارة. لديها جمالها الذي يأتيها من الشّرّ، مجرّداً من الرّوحانيّة دوماً. ولكنّه يصطبغ أحياناً بتعبٍ يدّعي السّوداويّة. تنظر إلى الأفق كما تفعل الطّريدة، ولها نفس ضياع الطريدة ونفس شرودها المتراخي، وكذلك أحياناً نفس الانتباه المركّز. هو ضربٌ من حشد بوهيميّ يتسكّع في تخوم مجتمعٍ نظاميّ، وبصورةٍ محتومة يشفّ غلاف زينته عن ابتذال حياته، حياة دهاء وعِراك.

ويمكن أن تنطبق عليه كلمات المعلّم الذي لا يُضاهى، لابروبير، القائلة: «لدى بعض النّساء عظمة مصطنعة مرتبطة بحركة أعينهنّ وهيئة رؤوسهنّ ومشيتهنّ، وهي لا تذهب أبعد من ذلك».

إنّ الاعتبارات المتعلّقة بالمحظيّة يمكن أن تنطبق إلى حدّ معيّن على ممثّلة المسرح. فهذه هي أيضاً مخلوق استعراضيّ وموضوع متعة للجمهور. سوى أنّ طبيعة الغزو أو نوعيّة الفريسة هي هنا أنبل وأكثر روحانيّة. فالمنشود هنا هو نيل الحظوة لدى الجميع، لا فقط بالجمال الجسديّ وحده، بل كذلك بمواهب من النّوع الأندر. فلئن كانت الممثّلة تشبه المحظيّة من بعض النواحي، فهي من نواحٍ أخرى أقرب إلى الشّاعر. ولا ننسينّ أنّه، خارج الجمال الطبيعيّ، لا بل حتّى خارج الجمال الاصطناعيّ، ثمّة لدى كلّ الأشخاص لغةُ مهنةٍ، وخاصيّة يمكن أن تلقى ترجمتها جسديّاً إلى قبحٍ، وكذلك إلى ضرب من الجمال المهنيّ.

في هذا البهو الشاسع للحياة في لندن وفي باريس، نلقى مختلف أنماط المرأة الهائمة، المرأة المتمرّدة في كلّ الأصعدة: أوّلاً المرأة الغزِلة، في بدء ينوعها، وهي تهفو إلى امتلاك سمات النبالة، مزهوّةً بشبابها وترفها، حيث تضع كلّ نبوغها وروحها، رافعةً برهافة بإصبعين قطعة من السّاتان أو الحرير أو المخمل عائمة حولها، ودافعةً إلى الأمام بقدمها المستدقّة التي يكفي حذاؤها المزركش بإسرافٍ لإلفات النظر إليها، فما بالك بالمبالغة الصارخة في زينتها كلّها! وباتّباعنا السلّم ننزل حتّى هؤلاء الإماء المحبوسات في أكواخ قذرة مزيّنة مثل المقاهي، هؤلاء الشقيّات الموضوعات تحت أبخل وصاية ممكنة واللّائي لا يملكن شيئاً، ولا حتّى الزينة الغريبة التي بها يسندن جمالهنّ.

بعض هؤلاء، وهنّ نماذج للخيلاء البريئة والمسخيّة، يحملن في رؤوسهنّ ونظراتهنّ المرفوعة عالياً بكثيرٍ من الصّلف هذه السّعادة البديهيّة الآتية من كونهنّ موجودات (من أجل أيّ شيء في الحقيقة؟). أحياناً يعثرن، من غير بحثٍ، على وقفات هي من الجرأة والنُّبل بحيث يمكن أن تفتن أرهف المثّالين إن كان للمثّالين المحدثين ما يكفي من الشجاعة وسعة الفكر للقبض على النُّبل في كلّ مكان، حتّى في الوحل. وأحياناً أخرى تراهنّ واهنات، في أوضاع يائسة من فرط السأم، بِفتور جلّاس المقاهي، وقينيّة ذكوريّة، يدخّن السجائر لتزجية الوقت، بما يشبه قدَرية أهل الشرق، منبطحات أو متراخيات على الكنبات، فساتينهنّ مدوّرة من الأمام والخلف في شكل مهفّتين، أو متشبّثات بتوازنهنّ على الكراسيّ والإسكملات؛ ثقيلات ومكتئبات وغبيّات وغريبات الأطوار، بأعين لوّنتْها الخمرة وجباه منتفخة بالعناد. لقد نزلنا إلى الدّرك الأسفل، حتّى **المرأة البسيطة**

fœmina simplex التي يتكلّم عليها السّاخر اللّاتينيّ[390]. وفي جوّ امتزجت فيه أبخرة الكحول والتبغ، نرى يرتسم نحول المسلولات واستدارة أجسام البدينات، هذه العافية المنفرّة التي يأتي بها الكسل. وفي فوضى مضبّبة ومذهّبة، لا تحمل العفيفات المعوِزات عنها أدنى فكرة، تصطخب وتأتي بحركاتٍ تشنّجيّةٍ حوريّات شبيهات بالأموات ودمىً حيّة ينبعث من أعينها الطفليّة نورٌ مشؤوم. وفي الآن ذاته تتربّع وراء منضدة عامرة بقناني المشروبات امرأة شرّيرة سمينة ملفوفة الرّأس بوشاحٍ وسِخٍ يرسم على الحائط ظلال ذوائبه الشيطانيّة، فيدفعك إلى التفكير في أنّ كلّ ما هو منذور للشرّ محكوم عليه بأن يحمل قروناً.

وفي الحقيقة، لم أعرض هذه الصّوَر لمداهنة القارئ، ولا لإثارة استنكاره، فسأكون في كلتا الحالتين قد أسأتُ إليه. إنّ ما يحيل هذه الصّوَر ثمينة ويكرّسها هو ما يتولّد عنها من أفكار غير متناهية، قاسية عموماً وسوداء. ولكن إن حدثَ بالصّدفة أنْ راح شخص غير سديد الفكر يبحث في رسوم السيّد «غ» هذه المتناثرة في عدّة أماكن عمّا يرضي لديه فضولاً غير سويٍّ، فأنا أُعْلِمه بإشفاقٍ بأنّه لن يعثر فيها على أيّ شيء من شأنه أن يثير خيالاً مريضاً. إنّه لن يجد شيئاً آخر سوى الرذيلة اللّا مفرّ منها، أي نظرة الشيطان المختبئ في الظّلام، أو ذراع ميسالينا[391] تتراءى تحت ضياء مصباح الغاز؛ لا شيء سوى الفنّ الخالص، أي الجمال المتفرّد للشرّ، الجمال وسطَ ما هو مرعب. وأكرّر عرَضاً أنّه حتّى الإحساس العامّ الذي ينبعث من كلّ هذه الأماكن المزدحمة إنّما ينطوي على الحزن أكثر ممّا على الطّرافة. إنّ ما يصنع الجمال الخاصّ بهذه الرّسوم إنّما هو خصوبتها الأخلاقيّة. فهي مترعة بالإيحاءات، على أنّها إيحاءات بالغة القسوة، ربّما لم يقدر يراعي، بالرّغم من اعتياده مُعاركة التمثيلات التشكيليّة، على «ترجمتها» باكتمال.

-13-

العربات

هكذا تتواصل أبهاء العيش الرّفيع والعيش الوضيع هذه، أبهاء مديدة تتخلّلها تفرّعات لا تحصى. فلنهاجر للحظاتٍ إلى عالَم إن لم يكن أنقى فهو على الأقلّ أرهف. ولنتنسّم عطوراً أرقّ، وإن لم تكن أكثر صحيّة. سبق أن قلت إنّ ريشة السيّد «غ»، شأنها شأن ريشة أوجين لامي، قادرة بروعة على تصوير بذخ الدّانديّة والأناقة المتكلّفة. فإهاب الإنسان الثريّ مألوفة لديه، وهو يعرف

أن يصوّر، بضربة ريشة خفيفة ويقينٍ لا يخذله أبداً، هذه الثقةَ في النظرة والإيماءة والوقفة التي هي لدى الموسرين ثمرة سعادة رتيبة. وهذه المجموعة الخاصّة من الرسوم إنّما تعكس لنا، من شتّى الزّوايا، حوادث الرياضة وجولات السّبق والصّيد، والنزهات في الغابات، **والسيّدات** *ladies* المتغطرسات، **والأوانس** *misses*[392] الضامرات، وهنّ يقدن بأيدٍ واثقةٍ جياداً لها تكوين رائع النقاء، جياد هي نفسها غنِجة ولامعة ومتقلّبة الأمزجة كالنّساء. ذلك أنّ السيّد «غ» لا يعرف الحصان بعامّة فحسب، بل هو يحرص على أن يصوّر بالحذق ذاته جمال الجياد الفرديّ. تارةً نرى [في رسومه] محطّات، أو، إذا جاز القول، مخيّمات لعرباتٍ غفيرة العدد، يطلّ منها فتيان نحيفو الأجسام ونساء يرتدين أزياء غريبة يتيح الموسم ارتداءها، وقد اشرأبّوا على وسائد ومقاعد وثيرة، يشاهدون حصاناً للسبق مهيباً يجري في البعيد. وتارةً أخرى، نرى خيّالاً يعدو برشاقة إلى جانب عربة مكشوفة، فيما يبدو حصانه، بانحناءاته المتوالية، كما لو كان يحيّي بشاكلته الخاصّة. تخبّ العربة مسرعةً، في ممرّ تكتنفه أضواء وعتمات، حاملةً حسناوات مضطجعات كما في سلّة منطاد، متراخيات، يسمعن بغموضٍ المغازلات تنهمر في آذانهنّ ويستسلمن لريح المنتزه متكاسلات.

إلى ذقونهنّ يصعد فرو الموصليّ ويفيض عن بوّابة العربة مثل موجة. والخدم يقفون باستقامة، جامدين متسمّرين متشابهين. هي دائماً الهيئة الرتيبة والعديمة الملامح، هيئة الكائنات الخَدوم المنضبطة والدقيقة الأداء. سِمتهم المميّزة هي افتقارهم لكلّ سِمة. وفي خلفيّة المنْظر، يخضوضر الغاب أو يصطبغ بالصّهبة، يتذرّر بالنّور أو يعتم، بمقتضى الساعة والفصل. وتمتلئ هذه المنتجعات بضباب الخريف وبالظلال الزرقاء والأشعّة الذهبيّة وبالتماعات ورديّة أو ببروق نحيفة تهوي على الظلام كضربات حُسام.

وإذا لم تُبِن لك الرسوم المائيّة الكثيرة التي خصّ بها السيّد «غ» حرب الشّرق عن كفاءته بصفته رسّام مَناظر، فإنّ رسومه المائيّة هذه [للعربات] تكفي لذلك بشكلّ مؤكّد. لكنْ هنا لم نعد أمام أراضي القرم الممزّقة، ولا أمام ضفاف البوسفور المسرحيّة الإهاب. بل نحن نعاود اكتشاف هذه المَناظر المألوفة والحميمة التي تزيّن حزام المدينة الكبرى، وحيث يحقّق النور آثاراً لن يمكن لفنّان رومنطيقيّ حقيقيّ أن يزدريَها.

وثمّة استحقاق آخر ليس من غير المجدي معاينته في هذا الموضع، ذلكم هو المعرفة الرائعة لطاقم الخيول وبنية العربات. إنّ السيّد «غ» يرسم عربة بالقلم أو بالريشة، وكذلك جميع صنوف

العربات، بالعناية ذاتها وبالاقتدار ذاته اللّذين بهما يصوّر رسّامُ مَشاهدَ بحريّةٍ متمرّسٌ كلّ أنواع السفن. فكلّ العربات التي يرسمها إنّما يراعي حذافيرها بدقّة، وكلّ عنصر منها هو في مكانه الصحيح، ولا شيء فيها يستدعي التصويب. وكلّ عربة، مهما يكن الوضع المقذوفة هي فيه، ومهما تكن سرعة انطلاقها، إنّما تكتسب من الحركة، كالمركب، فتنة ملغزة ومعقّدة يصعب القبض عليها في تخطيط. وتبدو المتعة التي تستمدّها منها عين الفنّان آتية من سلسلة الأشكال الهندسيّة التي يولّدها هذا الشيء المعقّد من قبلُ، سواء أكان سفينة أو عربة، نقول يولّدها في الفضاء بالتتابع وبسرعة.

يمكن المراهنة بكامل الثقة على أنّ رسوم السيّد «غ» سوف تصبح في غضون سنوات معدودة أرشيفات مثمّنة للحياة المدنيّة. ولسوف يبحث هواة الفنّ عن أعماله مثلما يبحثون عن أعمال دوبوكور ومورو وسانت أوبان وكارل فيرنيه ولامي وديفيريا وغافارني وأعمال جميع هؤلاء الفنّانين الرائعين الذين يمثّلون، كلّ على شاكلته، مؤرّخين جادّين وإن لم يرسموا سوى ما هو مألوف وجميل. لا بل إنّ عديدين منهم آثروا رسم ما هو جميل، وأدخلوا في رسومهم أحياناً **أسلوباً** كلاسيكيّاً غريباً عن موضوعاتهم. وعديدون منهم بسّطوا الأمر عن إرادة، وخفّفوا من شظف الحياة ومن بروقها المفاجئة. أمّا السيّد «غ»، فلئن كان أقلّ لباقة من هؤلاء الرّسّامين فهو يحتفظ بجدارة شخصيّة تتمثّل في كونه اضطلع بطيبة خاطر بمهمّة يزدريها فنّانون آخرون، ويظلّ الفنّان الذي هو ابنٌ للعالَم خليقاً بالاضطلاع بها: لقد بحث في كلّ مكانٍ عن الجمال العابر، الهارب، عن الحياة الراهنة، وعن طابعِ كلّ ما سمح لنا القارئ بأن ندعوه **الحداثة**. كان أغلب الأحايين غريبَ الأطوار، عنيفاً، مسرفاً، ولكنّه شاعريّ القريحة دوماً، ولقد عرف أن يكثّف في رسومه المذاق المرّ أو المُسْكِر لخمرة **الحياة**.

رسّامون بالزّيت وحفّارون بالحَمض[393]

منذ العهد الذي شهدت فيه الآداب والفنون في فرنسا تفجّراً متزامناً، بدأ حسّ الجميل والقويّ، لا بل حتّى حسّ التّشكيل بالتدهور والضعف. وطيلة سنوات، بقي كلّ مجد المدرسة الفرنسية يتلخّص في رجل واحد (ليس السيّد آنْغر البتّة هو من أقصد)، لم تكن غزارة إنتاجه وما يتمتّع به من طاقة، بالرغم من ضخامتهما، كافيين لمواساتنا عن فقر كلّ ما يتبقّى[394]. وقبل فترة قليلة، يمكن أن نتذكّرها، ساد بلا منازعٍ الرسم النظيف والأبله والمُلغز، واللّوحات الفارغة المترعة بالادّعاء، لوحات لا يعفيها وقوعها في إسراف معاكس من أن تظلّ منفّرة لعين محبّ الفنّ الحقيقيّ. وفقر الأفكار هذا، والإغراق في التّوافه، وأخيراً كلّ المضحكات المعروفة في الرسم الفرنسيّ، هذا كلّه يكفي لتفسير النجاح الواسع للوحات كوربيه[395] منذ أوّل ظهورها. ردّة الفعل هذه، مع كلّ الجلبة الاستعراضيّة المرافقة لكلّ ردّ فعل، كانت ضروريّة. وينبغي أن نقرّ لكوربيه بهذا الاستحقاق المتمثّل في أنّ إسهامه لم يكن قليلاً في ابتعاث حسّ البساطة والصّدق والمحبّة النزيهة والمطلقة للرّسم.

ومنذ عهد قريب، ظهر، بعنفوانٍ غير مألوفٍ، فنّانان آخران ما برحا شابَّين.

أقصد السيّد لوغرو Legros والسيّد مانيه Manet. نتذكّر أعمال لوغرو البالغة المتانة، ومنها لوحتاه **صلاة التبشير** (1859) L'Angelus، التي تعبّر خير تعبير عن التقوى الحزينة والقانعة للكنائس الصغيرة الفقيرة، **والنَّذر** Ex-Voto، التي تأمّلناها بإعجاب في المعرض الجماعيّ الأحدث وفي غاليري مارتينيه Martinet، واقتناها السيّد دوبالروا[396]. ومنها أيضاً لوحة تصوّر بضعة رهبان جاثين على الرّكب أمام نسخة من الكتاب المقدّس كما لو كانوا يتناقشون في تفسيره

بتواضعٍ وَرِعٍ، وأخرى ترينا مجموعة أساتذة في زيّهم الرسميّ، يخوضون جدالاً علميّاً، ويمكن الآن مشاهدتها في غاليري ريكور Ricord.

أمّا السيّد مانيه[397] فهو من رسمَ لوحة **عازف القيثار** *Le Guitariste* التي كان لها وقع قويّ في المعرض الجماعيّ للعام المنصرم. وسنرى له في المعرض الجماعيّ القادم لوحات عديدة مضمّخة بأقوى مذاق إسبانيّ حتّى لتحملنا على التفكير في أنّ العبقرية الإسبانية قد التجأت إلى فرنسا. والحقّ، إنّ مانيه ولوغرو يجمعان إلى ميلهما الحاسم إلى الواقع -الواقع الحديث، وهذه بحدّ ذاتها علامة حسنة- هذا الخيالَ الواسعَ والمرهف والجَسور الذي بدونه لا تمثّل أفضل الملَكات سوى خدم بلا معلّم، وموظّفين بلا حكومة.

وكان من الطبيعيّ أن يكون نصيب من حركة التجديد النشيطة هذه مخصّصاً لفنّ الحفر. ففي أيّ فقدان للحظوة وأيّ عدم اكتراث كان قد سقط للأسف هذا الفنّ! إنّ الأمر لَبالغ الوضوح. فيما مضى، عندما كان يُعلَن عن محفورة تعيد رسم لوحة شهيرة، كان هواة الفنّ يسجّلون سلفاً أسماءهم لنيل نسَخها الأولى. وفقط في تأمّل أعمال الماضي يمكن أن نفهم بَهاء المِحْفَر. ثمّ إنّ هناك جنساً تشكيليّاً أكثر موتاً من الرّسم بالمحفر، عنيتُ الحفر بالحَمض[398]. والحقّ أنّ هذا الفنّ البالغ الرهافة والروعة والسذاجة والعمق، والبالغ المرح والصرامة في آنٍ، والذي يقدر أن يجمع بصورة مفارِقة أكثر السّمات تنوّعاً، لم يحظَ قطّ بشعبية كبيرة بين العموم. وإذا ما استثنينا محفورات رامبرانت، التي تفرض نفسها بسيادة كلاسيكيّة حتّى على الجهلة، والتي حظيت بوجود لا يقبل النّقاش، فمن يا ترى يعبأ بالحفر بالحمض حقّاً؟ وخلا جامعي الأعمال التشكيليّة، من يعرف مختلف أشكال الكمال في هذا الجنس الذي خلفّته لنا القرون الخوالي؟ إنّ القرن الثامن عشر لزاخر بالمحفورات بالحمض، ونحن نعثر عليها مقابل عشرة فلوس في علب مغبرّة، تقبع فيها طويلاً بانتظار يدٍ أليفة. هل هناك اليوم، حتّى بين الفنّانين، كثير من النّاس ممّن يعرفون المحفورات الشديدة الذّكاء والخفّة واللّذع التي كان تريموليه، بذاكرته السوداويّة، يتحف بها قبل بضعِ سنواتٍ منشورات أوبير Aubert الهزليّة؟

يبدو مع ذلك أنّ ثمّة ما يبشّر بالعودة إلى الحفر بالحمض، أو على الأقلّ أنّ ثمّة جهوداً تدعونا إلى أن نأمل بذلك. فالفنّانان الشابّان اللّذان أشرتُ إليهما منذ وهلة، وفنّانون آخرون، قد تحلّقوا حول ناشر نشيط، هو السيّد كادار Cadart، ودعوا زملاء لهم للمشاركة في استحداث سلسلة

منتظمة لنشر أعمال حفرٍ بالحمض في نسَخ أصليّة. ثمّ إنّ الإصدار الأوّل منها قد رأى النّور منذ فترة.

وكان من الطبيعيّ أن يلتفت هؤلاء الفنّانون إلى جنس وطريقة تعبيرٍ هما، في نجاحهما الكامل، أنصع ترجمة ممكنة لشخصيّة الفنّان. وهي، علاوة على ذلك، طريقة سريعة التنفيذ وقليلة الكلفة، وهذا شيء مهمّ في ميدان يعتبر الجميع فيه تهاود الأسعار عاملاً أساسيّاً، ولا يريدون مكافأة إجراءات الرّسم بالمحْفر التي تستغرق زمناً أطول بثمنها الحقيقيّ. سوى أنّ ثمّة خطراً قد يسقط في حبائله غير واحد: أقصد التسرّع والنقص واللّا حسم والتنفيذ غير الكافي. إنّه لَمن اليسير أن نُجِيل إبرة على هذه الصفيحة السوداء التي تعيد بكامل الأمانة إنتاج عربسات الخيال والتخطيطات المتولّدة عن النزوة! لا بل أخمّن أنّ كثيرين سيشعرون بالزّهو من جسارتهم (هل هذه هي الكلمة؟)، شأنهم شأن الأفراد المضطربي الهندام، الذين يعتقدون أنّهم يثبتون بذلك تحلّيَهم بالاستقلال. أن يكشف فنّانون يمتلكون مواهب ناضجة وعميقة، كالسّادة لوغرو ومانيه ويونكيند[399] عن تخطيطاتهم ورسومهم المحفورة للجمهور فهذا من حقّهم. لكنّ جمهرة المقلِّدين يمكن أن تكثر، وينبغي أن نخشى إثارة ازدراء الجمهور، الذي سيكون في هذه الحالة مشروعاً، لجنس فنيّ ساحر إلى هذا الحدّ ولا تتمثّل خطيئته إلّا في كونه يقع خارج متناوله. إجمالاً، ينبغي ألّا ننسى أنّ الحفر بالحمض فنّ عميق وخطير، وحافل بالمزالق، ومن شأنه أن يفصح عن عيوب قريحةٍ ما بالسهولة نفسها التي يكشف فيها عن قدراتها. وكمثْلِ كلّ فنّ عظيم وشديد التعقيد بالرّغم من بساطته الظاهريّة، هو بحاجة إلى تفانٍ طويل الأمد ليبلغ درجة الكمال.

يطيب لنا الاعتقاد بأنّ فنّ الحفر بالحمض سيستعيد حيويّته السّابقة بفضل جهود فنّانين أذكياء من أمثال السّادة سيمور هادن[400] ومانيه ولوغرو وبراكمون[401] ويونكيند وميريون[402] وميليه[403] ودوبينيي[404] وسان مارسيل[405] وجاكمار[406] وآخرين لا أتوفّر الآن على أسمائهم. لكن لا نأملنّ أن ينال حظوة مماثلة لتلك التي نالها في لندن في عهد الإيتشنغ كلوب[407]، عندما كانت حتّى السيّدات يُجِلن على البرنيق سناناً تعوزِه التجربة. إنّه انخطاف بريطانيّ وشغف عابر قد يشكّل بالأحرى فألاً سيّئاً.

لقد عرض فنّان أمريكي شابّ، هو السيّد ويستلر[408]، منذ فترة، في غاليري مارتينيه، مجموعة من المحفورات بالحمض تتميّز بالرهافة واليقظة، شأنها شأن الارتجال والإلهام، تصوّر

شواطئ التايمز. إنّه ركام رائع من عوارض الأشرعة ومعدّات السّفن والقلوس، وخليط من الضباب والأفران والأدخنة الحلزونيّة. يا له من شِعر عميق ومعقّد عن عاصمة مترامية الأطراف!

كما نعرف المحفورات المتّسمة بالجرأة والامتداد الني جمعها لوغرو حديثاً في «ألبوم»: شعائر كنسيّة، رائعة كالأحلام أو بالأحرى كالواقع، ومواكب قدسيّة وطقوس ليليّة ومراتب كهنوتيّة وأجواء تقشّفيّة لأديرة، وهذه الصفحات التي هي كمثْل ترجمةٍ لعوالِم إدغار بو، ذات مهابة بسيطة ولاذعة.

وفي غاليري كادار، عرض السيّد بونفان[409] مؤخّراً للبيع كرّاسة محفورات من هذا النوع، منفّذة بعناية، متينة ودقيقة مثل رسمه نفسه.

ولدى الناشر عينه، أودع السيّد يونكيند، هذا الرسّام الهولنديّ الفطريّ، بضع محفورات أودعها سرّ ذكرياته وأحلام يقظته، الهادئة كآفاق بلده النبيل وشواطئ كبار أنهاره. هي تلاخيص فريدة لرسمه وتخطيطات سيُحسن قراءتها كلّ هواة الفنّ المعتادين على استكناه روح فنّان في أسرع «خرابيشه». و«خرابيش» هي المفردة التي كان يستخدمها بشيء من الخفّة الشّجاع ديدرو Diderot، لتسمية محفورات رامبرانت بالحمض، وهي خفّة متوقّعة من مفكّر أخلاقيّ يريد الكلام في شيء آخر شديد الاختلاف عن الأخلاق.

وما كان يمكن أن يتخلّف عن الاستجابة لهذا النّداء السيّد ميريون، وهو الأنموذج الحقّ للحفّار بالحمض. إنّه يعد بتقديم أعمال جديدة عمّا قريب. ولا يزال السيّد كادار يمتلك بعض أعمال ميريون القديمة. ولقد أصبحت نادرة، لأنّ السيّد ميريون، في فورة مزاج يمكن تفهّمها، أتلف منذ فترة ألواح «ألبوم» محفوراته المعنوَن **باريس** *Paris*. ولمرّتين متواليتين، مع فاصل زمنيّ وجيز، بيعت مجموعة أعمال ميريون بالمزاد بسعر يفوق سعرها الأصليّ بأربع مرّات أو خمس.

إنّ رسوم ميريون، بلذاعتها ولطافتها وما فيها من يقين، لَتذكّر بأفضل المحفورات بالحمض القديمة. فنادراً ما رأينا الأبّهة الطبيعيّة لعاصمة كبيرة مرسومة بقدر مماثل من الشِّعر. لا واحد من العناصر البالغة التعقيد التي يتشكّل منها «الديكور» الأليم والفخم للحضارة نُسيَ فيها، من مهابة الحجر المتراكم **والأجراس المشيرة إلى السماء** وهياكل المصانع النافثة سحائب دخانها بوجه المجرّة إلى السّقالات الفخمة للمباني الخاضعة للترميم، والتي تلصق بكتلة البناء المتينة معمارها

الجديد ذا الجمَال العنكبوتيّ المُفارِق، والسّماء المغمورة بالضباب والمعبّأة بالمرارة والغضب، وعمق المنظورات الذي يضاعفه تذكّر ما تنطوي عليه من آلام[410].

كما رأينا عند الناشر نفسه المحفورة الشهيرة المخصّصة لآفاق مدينة سان فرانسيسكو، والتي يمكن بكامل الحقّ أن يعدّها السيّد ميريون رسمَه الأبرع والأكمل. وسيكون من قبيل الإحسان أن يقوم مالكها السيّد نيل M. Niel بين الفينة والفينة بطبع نسَخ منها. والمنفعة من ذلك أكيدة.

أرى في كلّ هذه الوقائع فألاً حسناً. لكن لا يسعني القول إنّ الحفر بالحمض موعود بانتشار واسع عمّا قريب. ولنفكّر في الأمر: ففي قلّة الشعبيّة نوع من التكريس. فهذا جنس فنيّ **شخصيّ** تماماً، وبالنتيجة أكثر **أرستقراطيّة** من أن يفتن مَن ليسوا فنّانين مطبوعين وبالتّالي شغِفين بكلّ شخصيّة فائقة الحيويّة. لا فقط يفيد الحفر بالحمض في تمجيد ذاتيّة الفنّان، بل سيكون أيضاً من العسير على الفنّان ألّا يصف في رسمه ما هو أكثر حميميّة في شخصيّته. من هنا يمكن القول إنّه، منذ وُجِد هذا النّمط من فنّ الحفر، ثمّة طرائق في معالجته بقدر ما هناك من ممارسين له. ولا يمكن أن نقول الشيء نفسه عن الرّسم بالمحْفر، فعلى الأقلّ تظلّ نسبة التعبير عن الشخصيّة فيه أكثر تواضعاً بما لا يقبل المقارنة.

إجمالاً، سيسعدني أن تخطئ نبوءتي، ولن يضيرني أن يشاطرني جمهور كبير تناول الثّمرة نفسها. وأنا أتمنّى لهؤلاء الفنّانين ولنشْر أعمالهم مستقبلاً باهراً.

سيرة أوجين دولاكروا وآثاره

إلى محرّر جريدة «لوبينيون ناسيونال»[411]

سيدّي،

مرّة أخرى، للمرّة للأخيرة، أودّ أن أقدّم تحيّة إجلال لعبقريّة أوجين دولاكروا، وأنا أرجوك أن تستقبل على صفحات جريدتك هذه الصفحات التي أريد أن أودَعها، بما يمكن من الإيجاز، تاريخَ موهبته، وبواعث تفوّقه، غير المعترَف به بعدُ بما فيه الكفاية في نظري، وأخيراً بعض النوادر والمعاينات حول سيرته وطبعه.

لقد سعدتُ بمعرفة الفقيد اللّامع منذ مطلع شبابي (منذ 1845 إن لم تخنّي ذاكرتي)، وفي هذه العلاقة التي جمعتنا، والتي لم يكن الاحترام الذي كنت أمحضه إيّاه والتسامح الذي كان يبديه لي ليُبعدا عنها الثقة والألفة المتبادلتين، استطعت أن أقبض على أدقّ التصوّرات لا فقط لمنهجه الفنيّ، بل كذلك بخصوص السجايا الأكثر حميميّة لروحه الشامخة.

لا شكّ أنّك لا تنتظر أن أقدّم هنا تحليلاً مفصّلاً لعمل دولاكروا. فإلى كون كلّ منّا قد قام بذلك، حسب مستطاعه وبقدر ما كان الفنّان يعرض على الجمهور إبداعات قريحته المتوالية، فإنّ الحساب هنا من العِظَم بحيث لو خصَصنا كلّاً من أعماله الكبرى ببضعة سطور لَوجدنا أنّ تحليلاً كهذا يمكن أن يملأ مجلّداً أو يكاد. يكفي أن نعرض هنا منه خلاصة معبّرة.

إنّ لوحاته الضخمة تنتشر في قاعة الملوك في مجلس النوّاب، وفي مكتبة مجلس النوّاب، ومكتبة قصر اللّوكسمبورغ، ورواق أبولو في اللّوفر، وفي قاعة السّلام في مبنى بلديّة باريس. وهذه المواضع تتضمّن مجموعة واسعة من العناصر الرّامزة، دينيّاً وتاريخيّاً، المنتمية جميعاً إلى أرفع

ميادين الفكر. أمّا لوحاته المتواضعة الحجم، وتخطيطاته ورسومه الأحاديّة اللّون ومائيّاته، إلخ.، فإنّ عددها يرتفع على وجه التّقريب إلى مائتين وستّة وثلاثين.

وأعماله الكبيرة المعروضة في معارض جماعيّة عديدة يبلغ عددها سبعة وسبعين. وأنا أنهل هذه المعلومات من القائمة التي ألحقها السيّد تيوفيل سيلفستْر Théophile Silvestre بمقالته عن أوجين دولاكروا في كتابه المعنون **تاريخ الرسّامين الأحياء** *Histoire des peintres vivants.*

غير مرّة حاولت أنا نفسي أن أضع هذه اللّائحة الضخمة. بيد أنّ صبري سرعان ما عيل أمام هذه الخصوبة المدهشة، فعدلتُ عن ذلك عجزاً. فإذا كان السيّد تيوفيل سيلفستر قد أخطأ [في قائمته] فسيكون ذلك في الإقلال من عدد الأعمال لا في تضخيمه.

أظنّ، سيّدي، أنّ المهمّ هنا هو ببساطةٍ البحث عن الخصيصة الفنيّة لعبقريّة دولاكروا ومحاولة تحديدها، وعمّا به يختلف عن أشهر سابقيه، مضاهياً إيّاهم في آنٍ معاً، والإبانة، أخيراً، وبقدر ما يتيحه الكلام المكتوب، عن الفنّ السّحريّ الذي بفضله تمكّن من ترجمة **الكلام** إلى صور تشكيليّة أكثر حيويّة وملاءمة من صور أيّ من الفنّانين الآخرين. باختصار، البحث عن **الاختصاص** الذي أناطته العناية الإلهية بأوجين دولاكروا في التطوير التاريخيّ لفنّ الرّسم.

-1-

أيّ فنّان كان دولاكروا؟ ما كان دوره وواجبه في هذا العالَم؟ هوَ ذا أوّل سؤال ينبغي معالجته. سأوجز في الكلام وأنشد نتائج مباشرة. إنّ الفلاندر لها روبنز، وإيطاليا لها رفائيل وفيرونيزه، أمّا فرنسا فلها لوبران ودافيد ودولاكروا.

يمكن أن يجد فكر سطحيّ ما يصدمه للوهلة الأولى في هذا الجمع لفنّانين يمثّلون كيفيّات وطرائق شديدة الاختلاف. لكنّ عيناً ثاقبة أكثر انتباهاً سترى بينهم على الفور آصرة مشتركة وضرباً من أخوّة أو قرابة نابعة من شغفهم بالعظيم والشاسع والشّامل، وهو شغف وجد على الدوام تعبيراً عنه في رسم جداريّات التزيين أو في اللّوحات الكبرى.

صحيح أنّ رسّامين آخرين كثيرين أنجزوا **لوحات كبرى**، ولكنّ الفنّانين الذين ذكرتُ رسموا أعمالهم بحيث تترك في ذاكرة البشر أثراً باقياً. من هو يا ترى الأكبر بين هؤلاء الفنّانين العظام البالغي الاختلاف؟ يقدر كلّ منّا أن يُطلق حُكمه على هواه، باتّباع مزاجه الذي يدفعه إلى تحبيذ غزارة روبنز المشعّة وشبْه الفرحة، أو المهابة الرائقة والنظام الحسابيّ لدى رفائيل، أو اللّون الفردوسيّ الذي يكاد يكون آتياً من الأصيل لدى فيرونيزه، أو الصرامة المتقشّفة والمتشنّجة لدى دافيد، أو قريحة لوبران الدراميّة شبه الأدبيّة.

لا أحد من هؤلاء الرجال يمكن تعويضه. ولئن اتّبعوا غايات مماثلة، فهم قد استخدموا وسائل شديدة التباين مستمدّة من طبائعهم الشخصيّة. ولقد أفلح دولاكروا، وهو آخِرهم، في أن يعبّر بحدّة وإخلاص رائعين عمّا لم يفصح عنه الآخرون إلّا بغير اكتمال. هل قام بذلك على حساب شيء آخر، كما فعل الآخرون؟ ذلك ممكن، لكن ليس هذا هو مدار البحث.

لقد توقّف غير ناقد عند النتائج المحتومة لعبقريّة شخصيّة أساساً، وإنّه ليمكن، بعد كلّ شيء، أن تكون أجمل تعبيرات العبقريّة، التي تتحقّق لا في نقاوة السّماء وإنّما على أرضنا الفقيرة هذه، حيث يكون الكمال نفسه ناقصاً، أقول تكون غير قابلة للنّيل إلّا بثمن تضحية لا مفرّ منها.

لكن قد تقول لي: ما هو، سيّدي، هذا الشيء الغامض الذي عبّر عنه دولاكروا أفضل من سواه، مسهماً بذلك في صنع عظمة هذا العصر؟ إنّ هذا الشيء غير قابل للرؤية ولا للّمس، إنّه الحلم، إنّه الأعصاب، إنّه **الرّوح**. ولقد حقّق دولاكروا ذلك -عايِنْ أعمالَه، سيّدي- من دون وسيلة أخرى سوى التقاطيع واللّون. ولقد قام بذلك بأفضل من أيّ أحد آخر، وبكمالِ رسّام متمرّس، وصرامة أديب حاذق، وفصاحة موسيقيّ مشبوب. ثمّ إنّ من علامات الوضع الروحيّ لعصرنا أن تنزع الفنون إن لم نقل إلى الحلول أحدها محلّ الفنون الأخرى فعلى الأقلّ إلى تبادل قوى جديدة.

دولاكروا هو الأكثر **إيحاءً** بين جميع الرسّامين، إنّه هذا الذي تشحذ حتّى أعماله الثانويّة التفكيرَ وتعيد إلى الذاكرة أكبرَ قدر ممكن من المشاعر والأفكار الشعريّة المعروفة من قبل، والتي كنّا نحسبها مطمورة في غياهب الماضي إلى الأبد.

أحياناً يبدو لي عمل دولاكروا كمثْلِ وسيلة للتذكير بعظمة إنسان المعمورة وشغفه الفطريّ. وهذا الاقتدار الخاصّ جدّاً والتامّ الجدّة الذي بفضله عبّر دولاكروا عن إيماءات الإنسان، مهما يكن

من عنفها، مستعيناً بتقاطيعه وحدها، وصوّر ما يمكن أن ندعوه جوّ مأساة الإنسان أو الحالة الروحيّة للفرد الخلّاق، متوسّلاً اللّون وحده، أقول إنّ هذا الاقتدار الفريد قد عاد إليه دوماً بتعاطف جميع الشّعراء. وإذا أمكن أن نستنبط من ظاهرة ماديّة محضة معاينة فلسفيّة فأنا أرجوك، سيّدي، أن تلاحظ أنّ الجمهرة التي هرعت لتقدّم له أكبر تكريم ممكن قد ضمّت أدباء أكثر ممّا ضمّت من رسّامين. وحتّى أقول الحقيقة بكلّ فجاجتها، فإنّ هؤلاء الأخيرين لم يفهموه تماماً قطّ.

-2-

وما المدهش في ذلك في نهاية المطاف؟ أفلسنا نعلم أنّ عهد رسّامين من أمثال ميكيلانجلو ورفائيل ودافنشي وحتّى من أمثال رينولدز قد ولّى وانقضى من زمن بعيد، وأنّ المستوى الفكريّ العامّ للفنّانين قد بات متدنّياً إلى حدّ بعيد؟ لا شكّ أنّه سيكون من المجحف البحث بين فنّاني اليوم عن فلاسفة وشعراء وعلماء، لكن سيكون مشروعاً أن نطالبهم بالاهتمام بالدّين والشعر والعلم أكثر بقليل ممّا يفعلون.

ما الذي يعرفون يا ترى خارج محترفاتهم؟ ما يحبّون؟ عمّ يعبّرون؟ الحال أنّ أوجين دولاكروا كان في الأوان ذاته فنّاناً شغِفاً بعمله ورجلاً ذا معرفة شاملة، وذلك بخلاف الفنّانين المحدثين الذين لا يكون أغلبهم أكثر من رسّامين متدرّبين مشهورين قليلاً أو مغمورين، واختصاصيّين كئيبين، شيوخ أو شبّان، مجرّد حرفيّين يعرف بعضهم رسم وجوه أكاديميّة والبعض الآخر فواكه أو حيوانات. أمّا أوجين دولاكروا فكان يحبّ كلّ شيء ويعرف أن يرسم كلّ شيء ويثمّن جميع المواهب. كان صاحب الفكر الأكثر انفتاحاً على كلّ ضروب التصوّرات والانطباعات، والمتلذّذ الأكثر تعدّدية في ذوقه والأكثر عدمَ انحياز؟

ولا داعي للتذكير بأنّه كان قارئاً نهِماً. كانت قراءة الشعراء تخلّف فيه صوراً فخمة سرعان ما تلقى لديه تحديدها، ولوحات مكتملة من قبلُ إذا جاز القول. ومهما يكن مقدار اختلافه عن معلّمه غيران من حيث المنهج والألوان، فإنّه قد ورث عن مدرسة العهدين الجمهوريّ والإمبراطوريّ التشكيليّة العظيمة محبّة الشعراء ونوعاً من مخيّلة مهووسة بمنافسة الكلام المكتوب. كان غيران ودافيد وجيروديه يشحذون قرائحهم بارتياد آثار هوميروس وفرجيليوس وراسين وأوسيان[412]. أمّا

دولاكروا فقد وضع ترجمات مؤثّرة لشكسبير ودانتي واللّورد بايرون وأريوستو[413]. وهذا وجه شبَهٍ مهمّ [بسابقيه] وبعضُ اختلاف.

لكن أرجو أن نتوغّل أبعدَ في ما أدعوه درس المعلّم، وهو درس نابع لا فقط من تأمّل متعاقب لكلّ آثاره ومن تأمّل متزامن لبعضٍ منها، مثل هذه التي استمتعتَ برؤيتها في المعرض الدوليّ للعام 1855، بل كذلك من محاورات عديدة جمعتني به.

-3-

كان دولاكروا شديد الشغف بالشغف، ومصمّماً، بكامل البرود، على أن يبحث عن جميع السبل التي تتيح التعبير عن الشغف بالصورة الأكثر جلاءً. وأقول عرَضاً إنّنا واجدون في هذا الطبع المزدوج العلامتين اللّتين تميّزان أرسَخ العبقريّات، عبقريّات متطرّفة لم تُخلَق لإرضاء المتهيّبين اليسير إرضاؤهم، والذين يلقون زاداً كافياً في الأعمال الرخوة، الركيكة، أو غير المكتملة. شغف هائل، مشفوع بإرادة رائعة، هذا ما كان مقدوداً منه هذا الرجل.

والحال أنّه كان لا يفتأ يقول:

«ما دمتُ أعتبر الانطباع الذي تنقله الطبيعة إلى الفنّان أهمّ ما ينبغي عليه التعبير عنه، أفليس ضروريّاً أن يتسلّح الفنّان سلفاً بكلّ وسائل التعبير هذه وأسرَعها؟»

كان بديهيّاً في نظره أنّ المخيّلة هي الموهبة الأثمن والملَكة الأهمّ، ولكنّ هذه الملَكة تبقى عقيمة إن لم تُسخَّر لها براعة سريعة قادرة على أن تتبع هذه الملَكة المستبدّة وتمتثل إلى نزواتها غير الصّبور. ولئن لم يكن بحاجة إلى إذكاء نار مخيّلته الدائمة التوقّد، فهو كان على الدّوام يُلفي النهار أقصر من أن يساعد بما فيه الكفاية في دراسة وسائل التعبير.

وإنّما إلى هذا الانهماك الدائم ينبغي أن نعزو بحثه غير المنقطع في مجال الألوان ونوعيّتها، وفضوله إزاء مسائل الكيمياء ومحادثاته مع صانعي الأصباغ. وكان في هذا يقترب من ليوناردو دافنشي الذي كان هو الآخر مسكوناً بهذه الأفكار المستحوِذة.

وبالرغّم من اهتمام دولاكروا بالظواهر المتّقدة للحياة، ليس ينبغي البتّة الخلط بينه وبين هذه الجمهرة من الفنّانين والأدباء الغوغائيّين، الذين تحتمي مخيّلاتهم القاصرة وراء مفردة **الواقعيّة،** هذه المفردة المبهمة والغامضة. والمرّة الأولى التي قابلتُ فيها دولاكروا، وأعتقد أنّ هذا حدث في 1845 (ألا كم تمرّ السنوات مسرعةً، لهّامة!)، تحاورْنا فيها طويلاً في موضوعات شائعة عديدة، أي في أوسع المسائل وأيسرها في آنٍ معاً، مسألة الطبيعة مثلاً. وهنا ألتمس العذر في الاستشهاد بما سبق أن كتبتُ، لأنّ استعادة تلخيصيّة لن تكون متكافئة والكلمات التي كتبتها فيما مضى، أكاد أقول بإملاء من المعلّم[414]:

«ما الطبيعة إلّا معجم، كان دولاكروا لا يفتأ يكرّر. ولكي نُحسن فهم امتداد المعنى المتضمَّن في عبارته هذه، ينبغي أن نتمثّل الاستخدامات العاديّة المتعدّدة للمعجم. فيه نبحث نحن عن معاني الكلمات وسبل توليدها واشتقاقاتها، باختصار، نستخلص منه جميع العناصر التي تتألّف منها جملة أو حكاية، لكن لا أحد اعتبر المعجم نصّاً، بالمعنى التأليفيّ للكلمة. والرسّامون الذين يمتثلون إلى مخيّلاتهم يبحثون في معاجمهم عن العناصر التي تتلاءم وتصوّراتهم، ويكيّفونها بضربٍ من الفنّ، ويخلعون عليها إهاباً جديداً. أمّا عديمو المخيّلة فينسخون المعجم. ينجم عن هذا نقيصة كبيرة، تلكم هي نقيصة الابتذال، وهي لصيقة خصوصاً بهذه الفئة من الرسّامين الذين تقرّبهم اختصاصاتهم من الطبيعة التي تُنعَت بالجامدة، كرسّامي المَناظر، الذين يعتبرون عدم الإبانة عن شخصيّاتهم نوعاً من الظفر. فلفرط ما يُعاينون وينْسخون فقدوا القدرة على التفكير والإحساس.

«إنّ جميع أجزاء العمليّة الفنّيّة، التي يرى بعض الفنّانين الأساسيَّ منها كامناً في أحد أجزائها، فيما يراه البعض الآخر متمثّلاً في جزء آخر، إنّما تشكّل لهذا الفنان العظيم، دولاكروا، خادمات متواضعات لملَكة سامية واحدة. وإذا كان على العمل المنجَز أن يكون شديد الوضوح، فلكي يلقى الحلم تعبيره الأوضح. وإذا كان عليه أن يُنجَز بسرعة، فحتّى لا يضيع شيء من الانطباع الخارق الذي رافق تصوّره. وإذا كان انتباه الفنّان يتركّز على النظافة الماديّة للأدوات، فهذا ما ندركه بلا عناء، إذ ينبغي اتّخاذ كلّ الاحتياطات الممكنة لإحالة الإنجاز سريعاً وحاسماً.»

أقول عرَضاً إنّني لم أرَ قطّ ملْواناً مهيّأً بعناية مثل ملْوان دولاكروا. كان شبيهاً بباقة أزهار معدّة بتناسق بديع[415].

«في طريقة كهذه -[الكلام لدولاكروا من جديد]-، وهي طريقة منطقيّة أساساً، ينبغي أن تساهم كلّ الشخوص المرسومة، وأوضاعها، والمنظر أو الداخل المنزليّ الذي يشكّل لها خلفيّة أو أفقاً، وأزياؤها، هذا كلّه يجب أن يساهم في إضاءة الفكرة العامّة [للّوحة] ويحمل ألوانها الأصليّة، خلْعتها الخاصّة إذا جاز القول. وكما أنّ كلّ حلمٍ يقيم في مناخ ملوّن خاصّ به، فإنّ كلّ تصميم أو تصوّر لعملٍ ينبغي، لدى تنفيذه، أن يتحرّك في وسط ملوّن خاصّ به. ثمّة بالطبع صبغة خاصّة معطاة لجزء من اللّوحة، وهذه الصبغة تصبح مفتاح العمل، وهي التي توجّه الصبغات الأخرى. الجميع يعلمون أنّ الأصفر أو البرتقاليّ أو الأحمر هي ألوان تمثّل الفرح أو الثراء أو المجد أو الحبّ، لكنّ هناك آلاف المناخات الصفراء أو الحمراء، ومنطقيّاً تكون كلّ الألوان الأخرى ممسوسة بالمناخ المهيمِن بِنسَب معيّنة. وبديهيّ أنّ فنّ التلوين يرتبط من بعض النواحي بالرياضيّات والموسيقى.

«على أنّ أرهف إجراءاته إنّما يوجّهها شعورٌ وهبَه مراسٌ طويل موثوقية فائقة. ونحن نلاحظ أنّ هذا القانون الكبير للتناغم الشامل يأتي ليدين الكثير من مظاهر الإبهار والفجاجة حتّى لدى أشهر الرسّامين. فثمّة لوحات لروبنز لا تدفع فقط إلى التفكير بسلسلة من الألعاب الناريّة الملوّنة، بل بمجموعات عديدة منها تُفجّر في المكان ذاته. معلومٌ أنّه كلّما كبرت اللّوحة وجب أن تتّسع اللّمسة اللّونيّة. لكن من المناسب ألا تكون اللّمسات منصهرة ماديّاً، بل هي تنصهر بعضها ببعضٍ على نحوٍ طبيعيّ عبر مساحة يقرّها قانون التعاطف الذي يجمعها. بذا يكتسب اللّون المزيد من الطراوة والطّاقة.

«إنّ لوحة جميلة ومخلصة للحلم الذي تمخّض عنها ينبغي أن تُنتَج مثلَ عالَم. وكما يكون الإبداع في نظرنا ثمرة إبداعات عديدة يتمّم العمل اللّاحق فيها الأعمال السابقة، فإنّ لوحةً مُنجزة بتناغم إنّما تقوم في سلسلة لوحات متناضدة، كلّ طبقة جديدة منها تهب الحلمَ المزيدَ من الوجود الحقيقيّ وترفعه درجةً إضافية صوب الكمال. بخلاف ذلك تماماً، أتذكّر أنّني رأيتُ في محترفَي بول دولاروش وهوراس فيرنيه لوحاتٍ واسعةً ليست مخطّطة فحسب بل مبدوء بها، أي أنها مكتملة تماماً في بعض أجزائها، في حين بقيت أجزاء أخرى مُشاراً إليها فقط بحدّ أسود أو أبيض. يمكن مقارنة هذا النوع من اللّوحات بعمل يدويّ محض موجّه لإشغال مساحة معيّنة من الفضاء في أمد محدود، أو بطريق طويلة مقسّمة على عدد من الأشواط كبير. وعندما يكون قُطِع شوطٌ لا يتوجّب إعادة قطعه. ثمّ عندما تكون الطريق اجتيزت بكاملها، يكون الفنان في حلّ من لوحته.

«كلّ هذه المبادئ تلقى بطبيعة الحال شيئاً من التعديل تبعاً لتنوّع أمزجة الفنّانين. مع ذلك أنا على قناعة في أنّ هذا هو المنهج الأكثر وثوقاً بالنّسبة لأصحاب المخيّلات الثريّة. وبالنتيجة، فإنّ الانزياحات المفرطة التي يُقام بها خارج المنهج المذكور إنّما تُعرب عن أهميّة غير طبيعيّة ولا عادلة معقودة لجانبٍ ثانويّ من الفنّ.

«لستُ أخشى أن يُقال إنّ من العبث افتراض منهج واحد تمارسه جمهرة أفرادٍ مختلفين. فمن البديهيّ أنّ الأنساق البلاغيّة والإيقاعيّة ليست إجراءات طغيانية مبتكرة اعتباطاً، بل هي مجموعة من القواعد التي يستدعيها نظام الكيان الروحيّ ذاته، ولم تمنع مثلُ هذه الأنساق التفرّدَ من أن ينبثق ويتميّز يوماً. بل سيكون من الأصحّ تماماً افتراض نقيض ذلك. أي أنّ هذه الأنساق إنّما تساعد في انبثاق الفرادة.

«وبإيجاز، أنا مضطرّ إلى استبعاد سلسلة من الاعتبارات المتفرّعة من الصيغة الأساس، والتي يكمن فيها، إن جاز القول، كلّ محتوى الإستطيقا الحقيقيّة القابلة للتلخيص كما يأتي: ليس العالم المرئيّ بأكمله سوى مخزونٍ من الصور والعلامات التي تمنحها المخيّلة مكانةً وقيمةً نسبيّة، إنّه ضربٌ من كلأٍ ينبغي على المخيّلة أن تقوم بهضمه وتمثيله. إنّ كلّ ملكات النّفس الانسانيّة يجب أن تخضع للمخيّلة، فهي التي تستنفرها جميعاً في آنٍ معاً. وكما أنّ معرفة المعجم لا تعني بالضرورة معرفة فنّ الإنشاء فإنّ فنّ الإنشاء نفسه لا يعني بالضّرورة امتلاك مخيّلة كلّيّة. وهكذا فإنّ رسّاماً جيّداً يمكن ألّا يكون رسّاماً كبيراً. لكنّ رسّاماً كبيراً هو بالضّرورة رسّام جيّد، لأنّ المخيّلة الكليّة تنطوي على إحاطة بكلّ الوسائل وعلى الرّغبة في اكتسابها.

«انطلاقاً من المفاهيم التي حاولتُ إيضاحها بهذا القدر من الدقّة أو ذاك (وتبقى أشياء كثيرة يمكن قولها، خصوصاً في شأن الجوانب المتقاطعة لكلّ الفنون وتشابه مناهجها!)، يبدو بديهيّاً أنّ فئة الفنانين، أي الأفراد المتمتّعين بموهبة التعبير عن الجمال، يمكن تقسيمها إلى معسكرين متمايزين. المعسكر الذي يدعو نفسه **واقعيّاً** (وهي كلمة ذات حدّين، ولا تتمتّع بمعنى محدّد، ولذا سأدعو هذا المعسكر، كي أُحسن الإبانة عن خطئه، المعسكرَ الوضعيّ positiviste)، هذا المعسكر يقول: «أريد تمثيل الأشياء كما هي، أو كما يمكن أن تكون مع افتراض أنّني لستُ موجوداً». أي الكون من دون الإنسان. أمّا المعسكر الآخَر العامل وفق المخيّلة، فيقول: «أريد أن أنير الأشياء بفكري وأن ألقي بانعكاسها على فكرٍ سواي». ومع أنّ هذين المنهجين المتضادّين تماماً يمكنهما تضخيم كلّ

الموضوعات أو تصغيرها، من المشَاهد الدينيّة إلى أكثر المَناظر تواضعاً، فإنّ الفنّان صاحب المخيّلة غالباً ما حقّق ظهوره في الرّسم الدينيّ والأعمال الفنطازيّة، بينما يُفترض برسم المَناظر ومَشاهد الحياة اليوميّة أن يوفّر ظاهريّاً إمكانات كبيرة لأصحاب الفكر الخامل والذي يصعب إثارته...

«وماذا عن مخيّلة دولاكروا؟ إنّها لم تخشَ يوماً تسلّق الذّروات الدينية المنيعة، بل إليها تعود السّماء، شأنها شأن الجحيم والحرب والأولمب واللّذة. هو ذا حقّاً أنموذج الرّسام-الشاعر! إنّه من المصطَفِين (من الاصطفاء) القلائل، وإنّ امتداد فكره لَيشمل الدّين ضمن سائر اهتماماته. مخيّلته المتوقّدة كشموع الكنائس تتأجّج بكلّ نيرانها ووهجها. إنّه شغِفٌ بكلّ ما هو مؤلم في الشّغف، ومتأجّج بكلّ ما في الكنيسة من سطوع. طوراً فطوراً تراه يسكب في لوحاته الملهَمة الدّمَ والغياهب والأنوار. وأنا أعتقد أنّه سيضيف عن طيبة خاطر ثراءه الطبيعيّ إلى جلال الأناجيل.

«لقد شاهدتُ لوحة **بشارة** *Annonciation*[416] صغيرة لدولاكروا لا يقف فيها الملاك الآتي لزيارة مريم وحده بل يقوده ملاكان آخران بشاكلةٍ طقوسيّة، ولهذا المحفل السّماويّ تأثيرٌ قويّ وفاتن. وإنّ إحدى لوحات شبابه، **المسيح في بستان الزيتون** («يا أبتاه أبعِد عنّي هذه الكأس!»)، لَتنضح بحنانٍ أنثويّ ومسحةٍ شعريّة. فالألم والأبّهة، اللّذان عادةً ما يأتلقان في الدّين بقوّة، يتضافران في فكره على الدّوام.»

وفي عهد قريب، بخصوص محفل الملائكة هذا في كنيسة سان سولبيس ([وأنا أشير إلى لوحتيه المعنونتَين] **هليودوروس يُطرَد من الهيكل** *Héliodore chassé du Temple* **ويعقوب يصارع الملاك** *Lutte de Jacob avec l'Ange*، وهما من أعماله الكبرى الأخيرة، التي انتقدها بعضهم بكامل البلاهة، كتبتُ قائلاً:

«لم يعرب دولاكروا يوماً، ولا حتّى في **رحمة ترايانوس** *Clémence de Trajan* أو **دخول الصليبيّين إلى القسطنطينيّة** *Entrée des Croisés à Constantinople*، أقول لم يعرب عن تلوينٍ يرقى بمثْل هذا البهاء والحذق إلى مصاف ما فوق الطبيعيّ. كما لم يضع من قبلُ قطّ رسماً يتقصّد الملحميّة بمثل هذا التصميم. أعلم أنّ بعض الأشخاص، ربّما كانوا بنّائين أو مهندسين معماريّين، قد نطقوا بخصوص هذا العمل بمفردة **الانحطاط**. وههنا الموضع المناسب لنذكّر بأنّ

المعلّمين العظام، من شعراء ورسّامين، من أمثال هوغو ودولاكروا، إنّما يسبقون بعدّة سنواتٍ عشّاق أعمالهم الخجولين.

«إنّ الجمهور لهوَ، حيال العبقريّة، كمثِلِ ساعة دائمة التأخّر. فمن يا ترى، من بين أصحاب البصيرة، يجهل أنّ أوّل لوحة لهذا المعلّم قد تضمّنت بذور كلّ لوحاته التالية؟ لكن أن يعمل دون انقطاع على إيصال مواهبه المطبوعة إلى الكمال، وأن يعنى بشحذها ويستخلص منها نتائج جديدة، وأن يدفع طبيعته نفسها إلى ما يتجاوز الحدود، فذلك أمر ضروريّ ومحتوم وجدير بكلّ ثناء. وما يشكل العلامة الفارقة لعبقرية دولاكروا هو أنّه لا يعرف التقهقر ولا يُظهر إلّا التقدّم. سوى أنّ قدراته الأولى كانت من الحسم والثراء، وأدهشت العقول، حتّى أكثرها ابتذالاً، إلى هذا الحدّ بحيث أنّ تقدُّمه اليوميّ ظلّ خافياً عليها، ولا يلتفت إليه إلّا أصحاب الفكر.

«ذكرتُ بعض البنّائين قبل وهلة. وعبرَ هذه الكلمة أشير إلى فئة من العقول البذيئة والماديّة (وهي وافرة العدد جدّاً)، التي لا تقيّم الأشياء إلّا من خلال أحجامها، لا بل، أسوأ من ذلك، من خلال أبعادها الثلاثة: الطول والعرض والارتفاع، تماماً كما يفعل المتوحّشون والفلّاحون. فأنا غالباً ما سمعت أفراداً من هذه الفئة يقيمون مراتبيّة للمزايا ليست بالنسبة لي قابلة للفهم إطلاقاً. كأن يؤكّدوا أنّ الملَكة التي تتيح لهذا أن يرسم دقيق التقاطيع، ولذاك أن يصنع تقاطيع ذات جمال ما فوق طبيعيّ، هي أرقى من تلك التي تحذق جمع الألوان على نحو ساحر. ففي اعتقاد هؤلاء الناس يظلّ اللّون عاجزاً عن الحُلم والتفكير والكلام. وتبعاً لهم يبدو أنّني، عندما أتأمّل أعمال واحد من أولئك الرسّامين الذين يُسمَّون «ملوِّنين» على وجه التخصيص، أنقاد إلى متعة غير نبيلة. وقد يدعونني هؤلاء الأفراد ماديّاً، محتفظين لأنفسهم بصفة الروحانيّين، الأرستقراطية.

«إنّ هذه العقول السطحيّة لا تحسب أنّ هاتين الملَكتين، الروحانيّة والماديّة، لا تقبلان الانفصام حقّاً، وأنّ كلتيهما ثمرة بذرة غُرِست بعناية. والطبيعة البرّانية لا تنفكّ توفّر للفنّان فُرَصاً متجدّدة لرعاية هذه البذرة؛ فالطبيعة إن هي إلّا ركام عناصر على الفنّان أن يجمعها ويرتّبها؛ فهو بمثابة حافز وموقظ لمَلَكاتها الرّاقدة. وبتدقيق أكثر يمكن القول إنّنا لا نجد في الطبيعة خطوطاً ولا ألواناً. لا بل إنّ الإنسان هو من يخلق الخطّ واللّون. فما هذان إلّا تجريدان يستمدّان نبالة متساوية من المحتد نفسه.

«إنّ فرداً مفطوراً على الرسم (أفترضه طفلاً) إنَّما يرصد في الطبيعة الجامدة أو المتحرّكة بعض التعرّجات، يستمدّ منها بعض المتعة ويتسلّى بتثبيتها بخطوط على الورق، مبالِغاً في رسمِ منحنياتِها أو مقتصداً فيه على هواه. هكذا يتعلّم أن يخلق في الرسم الرشاقة والأناقة والطّبع. فلنفترض طفلاً مقدَّراً له أن يحذق هذا الجانب من الرّسم الذي يُدعى التّلوين: فإنّما من وفاق صبغتين أو تنافرهما، ومن المتعة التي تتأتّى له من ذلك، سيستمدّ المعرفة غير المتناهية بتركيب الألوان. وفي الحالتين تشكّل له الطبيعة إثارة خالصة.

«إنّ كلا الخطّ واللّون يدفع إلى الحلم والتفكير؛ والملاذّ النابعة منهما تتمايز في طبيعتها ولكنّها متساوية تماماً ومستقلّة كلّيّاً عن موضوع اللّوحة.

«إنّ لوحة لدولاكروا، موضوعة على مسافة أكبر من أن تسمح لكم بتثمين تناسق التقاطيع أو كيفيّة الموضوع الدرامية بهذا القدر أو ذاك، إنّما تعود عليكم بادئ ذي بدء بمتعة ما فوق طبيعية. فيُخيّل إليكم أنّ جوّاً سحريّاً قد خطا نحوكم وبات يكتنفكم. وإنّ هذا الانطباع المبهم واللذيذ مع ذلك، أو الساطع بهدوء، والذي سرعان ما يتّخذ له مكاناً في ذاكراتكم، ليشكّل دليلاً على الملوِّن الحقيقيّ والمكتمل. ولن يُنقص تحليلكم للموضوع لدى مقاربتكم اللّوحة ولن يزيد شيئاً من هذه المتعة البدئيّة التي إنّما يكمن منبعها في محلّ آخر، بعيداً عن كلّ تفكير ملموس.

«يمكن أن أعكس المثال. إنّ شكلاً مرسوماً بروعة لَيجتاحكم بمتعة غريبة عن موضوعه. فسواء أكان هذا الشكل ممتعاً أو مرعباً، هو لا يدين بِسحره إلّا للزخرف الذي يرسمه في الفضاء. فأعضاء شهيد تُمَزَّق وجسد حوريّة جذلى، أشياء كهذه إذا كانت مرسومة بِحذق إنّما تنطوي على متعة لا يدخل الموضوع في تركيبها إطلاقاً. وإذا كنت ترى الأمر بخلاف ذلك فسأضطرّ إلى أن أرى فيك جلّاداً أو فاسقاً.

«ولكن وا أسفاه! ما جدوى تكرار هذه الحقائق غير المجدية؟»

لكنْ، سيّدي، ربّما كان قرّاء صحيفتك لا يثمّنون هذه البلاغة بقدر ما يثمّنون التفاصيل التي تحدوني أنا نفسي اللّهفة لتقديمها لهم عن شخصيّة فقيدنا الرسّام العظيم وخُلُقه.

هذا الازدواج الطبيعيّ الذي أشير إليه إنّما يتجلّى في كتابات أوجين دولاكروا. تعلم يا سيّدي أنّ الكثير من الناس يدهشهم اعتدال أسلوبه وحكمة آرائه. بعضهم يأسف لذلك، والبعض الآخر يجاهر بموافقته إيّاه. إنّ دراساته في تنويعات الجمال وفي أعمال بوسان وبرودون وشارليه[417] ونصوصه الأخرى المنشورة في مجلّة **لارتيست** *L'Artiste* التي كان يملكها السيّد ريكور Ricourt، أو في **لاريفو ديه دو موند** *La Revue des Deux Mondes* لا تفعل سوى أن تؤكّد هذا الطابع المزدوج لدى كبار الفنّانين، الذي يحدوهم، بصفتهم نقّاداً، إلى أن يمتدحوا ويحلّلوا باستمتاعٍ بالغٍ الخصالَ التي هم بأحوج ما يكونون إليها في فنّهم، والتي تشكّل نوعاً من النقيض للخصال التي يتملكونها بوفرة بالغة. ولو كان دولاكروا أطرى على ما يثير إعجابنا فيه ودعا إلى اتّباعه، أقصد العنف والمباغتة في الفعل واضطرام التشكيل، لكان في هذا ما يفاجئنا. فلمَ البحث عمّا نملكه بقدْر يكاد يفيض عن الحاجة، وكيف لا نمتدح ما يبدو لنا نادراً وعسيراً على الاحتياز؟ دائماً سنرى، سيّدي، الظاهرة نفسها لدى الخلّاقين العباقرة، رسّامين كانوا أو أدباء، كلّما مارسوا قدراتهم النقديّة. وفي فترة نزاع المدرستين الكلاسيكية والرومنطيقية دُهِشت الأنفس البسيطة لسماعها دولاكروا يطري دون انقطاع على راسين ولافونتين وبوالو[418]. وأنا أعرف شاعراً عاصف الطبع دوماً وكثير العنفوان، يرميه بيت لماليرب[419]، بما فيه من اتّساق واستقامة وتناغم، في نوبات جذل طويلة الأمد.

ثمّ إنّ الشذرات الأدبية التي يكتبها رسّام، مهما بدا لنا فيها من حكمة وتعقّل ونصاعة في الشكل والقصد، سيكون من الباطل أن نظنّ أنّه كتبها بسهولة وباليقين ذاته الذي يوجّه ريشته في الرّسم. فبقدر ما كان دولاكروا واثقاً من تدوين الأفكار التي تثيرها فيه لوحة ما كان مهموماً لعدم استطاعته **رسم** أفكاره على الورق. كان غالباً ما يقول: «ليس **اليراع** أداتي. أشعر بأنّ تفكيري صائب، ولكنّ الحاجة إلى الانتظام التي أكون مجبراً عليها [في الكتابة] تفزعني. أتصدّقونني إن قلت لكم إنّ الاضطرار إلى كتابة صفحة يصيبني بالصّداع؟» وإنّ هذا الإحساس بالضّيق الناجم عن الافتقار إلى العادة هو الذي يمكن أن يفسّر بعض التعابير المستهلكة نوعاً ما، وشبه النمطيّة، والتي يبدو أنّها تحاكي صيغ العهد الإمبراطوريّ، التي كثيراً ما تفلت من هذا اليراع المميّز بالطبع.

إنّ ما يميّز أسلوب دولاكروا على نحو مرئيّ تماماً هو الاقتضاب وضرب من الكثافة الخالية من الاستعراض، وهي ثمرة طبيعيّة لتحشيد كلّ القوى الروحيّة صوب نقطة معيّنة. «البطل هو هذا الذي يظلّ مركّز الفكر بثبات» «The hero is he who is immovably centred»، يقول الفيلسوف الأخلاقيّ إيمرسون Emerson الذي، بالرّغم من كونه يُعَدّ زعيم مدرسة بوسطن الفكريّة المضجِرة، يظلّ صاحب عبارات نافذة على شاكلة سينيكا[420]، ومن شأنها أن تشحذ التأمّل. وإنّ هذه المقولة التي يطبّقها زعيم الفكر الترانسندنتاليّ[421] الأمريكيّ في ميدان السلوك في الحياة ومجال الأعمال يمكن أن ينطبق على ميدانَي الشّعر والفنّ أيضاً. إذ يمكننا تماماً القول إنّ «البطل في الأدب، أي الكاتب الحقّ، هو هذا الذي يظلّ مركّز الفكر على الدّوام». وعليه، فلن يدهشكم، سيّدي، أن يكون دولاكروا قد أعرب عن تعاطف شديد مع الكتّاب القادرين على الاقتضاب وعلى التركيز، أولئك الذين يبدو على نثرهم غير المثقل بالزخارف أنّه يحاكي حركات العقل في سرعتها، والذين تبدو عبارة الواحد منهم أشبه ما تكون بإيماءة. مونتسكيو Montesquieu مثلاً. ويمكنني أن أمدّك بمثال عجيب على هذا الاقتضاب الخصِب ذي الطبيعة الشعرية. وأكيد أنّك قرأت مثلي هذه الأيّام، في صحيفة **لابرَس** *La Presse*، الدراسة الغريبة والجميلة التي كتبها السيّد بول دوسان فيكتور[422] Paul de Saint-Victor في تحليل سقف رواق أبولو [في اللّوفر][423]. فهو لم ينسَ أيّاً من مختلف تصوّرات الطوفان والكيفيّة التي ينبغي أن نؤوّل بها الأساطير المتعلّقة به، والمغزى الأخلاقيّ للأحداث والأفعال التي تتكوّن منها هذه اللّوحة الرائعة [التي تزيّن السّقف المذكور]. واللّوحة نفسها وصفَها بالتفصيل، وبهذا الأسلوب الفاتن، الذكيّ والزّاخر بالألوان، الذي سبق أن قدّم لنا المؤلّف عليه أمثلة كثيرة. ومع ذلك فلن يترك هذا كلّه في الذاكرة سوى طيف غائم، أشبه ما يكون بالضوء الشديد الإبهام لغلوٍّ. قارن بين هذا النصّ والأسطر التالية، التي تبدو لي أكثر حيويّة وأكثر اقتداراً على صنع لوحة، حتّى إذا لم تكن اللّوحة التي تصفها موجودة. أنسخُ هنا ببساطةٍ البرنامج الذي وزّعه دولاكروا على أصدقائه عندما دعاهم إلى مشاهدة العمل المذكور: **أبولو قاهراً الأصَلة**[424] *Apollon vainqueur du serpent Python*:

«كان الإله المعتلي عربته قد أطلق بعض سهامه. وديانا، شقيقته، الطائرة في أعقابه، تقدّم له جعبة سهامه. والوحش، الذي اخترقته سهام إله الحرارة والحياة يتلوّى دامياً ومُطلِقاً في بخارٍ مشتعلٍ حشاشة حياته وغضبه العاجز. بدأت مياه الطوفان بالنّفاد، وهي تطرح على قمم الجبال أو تجرف معها جثث الناس والحيوانات. لقد استنكر الآلهة رؤية الأرض مهجورة لوحوشٍ شائهين، مخلوقات

الطّين الفاسدة هذه. فتسلّحوا على غرار أبولو، وانبرى مركوريوس ومينرفا[425] لإبادتها بانتظار أن تعيد الحكمة السرمديّة بثّ الحياة في وحشة الكون. جعلَ هرقل يسحق الوحوش بمطرقته، وفولكانو، إله النار، يطرد من أمامه الظلامَ والأبخرة العفنة، فيما يجفّف بورياس وزفيروس[426] وأعوانهما المياه بأنفاسهم ويواصلون تشتيت الغيوم. حوريّات الأنهار والجداول استعادت أسرّتها القصبيّة وجرارها التي كانت لا تزال ملوّثة بالأنقاض والوحل. وراحت آلهة أكثر خجلاً تتأمّل عن كثبٍ صراع الآلهة والعناصر هذا. وفي تلك الأثناء، من أعالي السماء نزلت إلهة النصر لتتويج أبولو الظافر، وإيريس، رسولة الآلهة، نشرت في الفضاء وشاحها، رمز انتصار النّور على الظلام وعلى ثوران المياه.»

أعلم أنّ على القارئ أن يمعن في التخمين وأن يتعاون وكاتب هذه المقالة، ولكن أتعتقد حقّاً يا سيّدي أنّ إعجابي بالرسّام يجعل منّي في هذه الحالة رائياً، وأنّني على خطأ تامّ عندما أزعم العثور هنا على أثر العادات الأرستقراطية المكتسبة من القراءات المرموقة، وكذلك على أثر استقامة الفكر هذه التي أتاحت لأبناء العالَم[427]، ولعسكريّين ومغامرين أو حتّى لرجالِ بلاط عاديّين أن يكتبوا أحياناً في نوعٍ من الارتجال كتباً شديدة الجمال لا يسعنا، نحن ممتهني الكتابة، إلّا أن نُعجب بها؟

-5-

كان أوجين دولاكروا مزيجاً من الشكوكيّة والدماثة والدّانديّة والإرادة المتوقّدة والدّهاء والطغيان، وأخيراً من ضرب من الطيبة الخاصّة والحنان المعتدل الذي يرافق العباقرة دوماً. وكان والده[428] ينتمي إلى هذه الفئة من الرجال الأقوياء الذين عرفنا في طفولتنا آخِرَهم. بعضهم كانوا تلامذة متحمّسين ومخلصين لجان جاك روسو، وآخرون تلامذة حازمين لفولتير، ولقد ساهموا، يعاقبة كانوا أو من أصحاب الزنانير[429]، في الثورة الفرنسية بعناد متكافئ، والتحق النّاجون من بينهم بمقاصد نابليون، وذلك بحُسن نيّة تامّ (هذا مهمّ بالنسبة إليهم).

وعلى الدّوام بقي أوجين دولاكروا محتفظاً بآثار هذا المحتد الثوريّ. ويمكن القول عنه كما عن ستندال أنّه كان يرعبه إلى أبعد حدّ أن يكون مخدوعاً. ولم يكن، هو الشكوكيّ النزعة والأرستقراطيّ، ليعرف الهوى وما هو خارق للطّبيعة إلّا عبر الارتياد الإجباريّ للأحلام. وإذ كان

كارهاً للحشود، لم يكن يعتبر هذه الأخيرة إلّا محطِّمة للصّوَر. كما لم تكن عمليّات العنف التي اقتُرِفت في 1848 بحقّ بعض أعماله كافية لكسبه للعاطفيّة السياسيّة لأيّامنا[430]. لا بل كان لديه حتّى بعض أسلوب فيكتور جاكمون[431] وطرائفه وآرائه. أعلم أنّ مقارنة كهذه قد تكون مشينة له، ولذا آمل أن تُستقبَل باعتدال. إنّ لدى جاكمون روحاً برجوازية لطيفة، متمرّدة وذات سخرية قادرة على تضليل أنصار براهما وأتباع المسيح سواء بسواء. أمّا دولاكروا، المتمسّك على الدوام بالذائقة الملازمة للعبقريّة، فلم يكن ليسقط البتّة في مثل هذه الرّداءة. وعليه، فلا تشمل المقارنة التي أقوم بها إلّا ما يتمتّع به كلاهما من روحِ حذرٍ وتقشّف. كما أنّ العناصر الموروثة التي خلّفها القرن الثامن عشر في طبع دولاكروا تبدو مستعارة بالخصوص من هذه الفئة البعيدة من الحالمين الطوباويّين وبالقدر ذاته من السّاخطين الشكّاكين الدّمثين، فئة الظافرين والنّاجين، المنتمين عموماً إلى فولتير أكثر ممّا إلى جان جاك روسو. من هنا كان دولاكرو يبدو للوهلة الأولى وببساطة إنساناً متنوّراً بالمعنى النبيل للكلمة، إنساناً شهماً تماماً ومجرّداً من الأفكار المسبّقة والأهواء. وفقط بعد معاشرة مواظِبة له يمكن التغلغل تحت القشرة البرّاقة وتخمين الجوانب المظلمة من نفسه. ولعلّ السيّد ميريميه[432] هو الرجل الذي يمكن أن نقارنه به على نحوٍ أكثر شرعيّة من حيث المظهر الخارجيّ وشاكلة التّعامُل. كان لديهما البرود الظاهريّ نفسه، المتصنّع قليلاً، الغطاء الثلجيّ ذاته الذي يحمي حساسية حيّية وشغفاً لاهباً بالخير والجمال. ووراء هذا الضرب نفسه من الأنانية الظاهريّة كان لهما الإخلاص ذاته تجاه الأصدقاء السّريّين والأفكار الأثيرة.

كان في أوجين دولاكروا الكثير من طبع **المتوحّش،** وهنا كان يكمن الجانب الأكثر تثميناً من روحه، الجانب المنذور بكامله لرسم أحلامه والتفاني لفنّه. وكان فيه الكثير من رجل الصالونات؛ وكان هذا الجانب مكرّساً لإخفاء الجانب الآخر والتماس العذر له. وأعتقد أنّ هذا كان أحد أكبر مشاغله طيلة حياته، أن يخفي غضب جَنانه وألّا تبدو عليه سيماء العبقريّة. ثمّ إنّ روح الطغيان عنده، هذه الروح الشرعيّة والمحتومة قد اختفت بصورة شبه كاملة تحت الآلاف من ضروب الدّماثة. فكأنّنا أمام بركان أُخفيَ ببراعة فنيّة بوافر من الزّهر.

وتتمثّل خصلة أخرى مشتركة مع ستندال في ميله إلى الصيغ البسيطة والحِكَم المقتضبة التي تساعد على استقامة السلوك. ومثلَ جميع من ينبع شغفهم بالمنهج من حقيقة أنّ أمزجتهم المتوقّدة والشديدة الحسّاسيّة تهدّد بإبعادهم عنه، كان دولاكروا يحبّ تهيئة هذه التعاليم الأخلاقية والعملية

الصغيرة التي يزدريها المغفّلون والكسالى ويعدّونها تحصيلاً حاصلاً، ولكن لا يزدريها النّبوغ، لأنّه إنّما تربطه بالبساطة وشائج متينة. إنّها حِكَم سليمة وقويّة وبسيطة وصعبة من شأنها أن تشكّل درعاً وحماية لمن يرميه قدَرُ نبوغه في عراك مستمرّ.

وهل أنا بحاجة لأخبرك بأنّ روح الحكمة الصارمة والمتعالية كانت توجّه آراء السيّد دولاكروا في باب السياسة أيضاً؟ كان يعتقد أنّه لا شيء يتغيّر مهما يبدُ على كلّ الأشياء من علامات التغيّر، وأنّ بعض العهود في تاريخ الشعوب تأتي بظواهر متماثلة تماماً. إجمالاً، كان فكره في هذه الأمور يقترب بشدّة، لا سيّما في هذا الضرب من الإذعان البارد والمؤسي، من مؤرّخ أمحضه من ناحيتي اهتماماً خاصّاً جدّاً، وأنت نفسك، سيّدي [مدير التحرير]، أنت الواسع الاطّلاع على هذه الأفكار ومن يعرف تقييم الموهبة حتّى عندما تتناقض وآراءك، أعلم أنّك ألفيتَ نفسك مجبراً على الإعجاب به غير مرّة. وأنا أقصد السيّد فيراري[433]، المؤلّف العالِم والحاذق لكتاب **تاريخ [مفهوم] مراعاة المصلحة العامّة** *l'Histoire de la raison d'Etat*. وهكذا فإنّ كلّ متحدّث ينجرف أمام السيّد دولاكروا وراء التحمّس الطفوليّ لليوتوبيا كان سرعان ما يُلفي نفسه مضطرّاً لتكبّد ضحكه المتهكّم المشبع بإشفاق أرستقراطيّ. وإذا ما عبّر أحدهم أمامه، بتهوّر، عن وهْم الأزمنة الحديثة الكبير، هذا المنطاد المسيخ، منطاد التحسّن والتقدّم غير المتناهيين، فسوف يسأله دولاكروا بلا ريب: «أين إذن أمثال فيدياس [في هذا العهد]؟ وأين أمثال رفائيل؟»

ثق مع ذلك بأنّ هذا الحسّ السليم القاسي لم يكن ليقلّل من سِحر السيّد دولاكروا. فهذه القريحة غير القابلة للتّدجين وهذا الرفض للانخداع كانا في الحقيقة يطيّبان محادثته الشعرية الثريّة كما يفعل الملح للطّعام. كان يستمدّ من ذاته، أي من نبوغه ومن وعيه بنبوغه وليس من معاشرته الطويلة للعالَم المترف، يقيناً وليونة رائعة في المعاملات، وذلك كلّه بدماثة تحترم، كمثلِ موشورٍ، جميع الفوارق والتنويعات الممكنة، من الطيبة الأكثر وديّة إلى الوقاحة التي لا يُؤاخَذ عليها. كان له عشرون طريقة متمايزة في النطق بعبارة «سيّدي العزيز»، وكان ذلك يشكّل للأذن الخبيرة مروحة من المشاعر عجيبة. وينبغي أن أقول لك، ما دمتُ أجد في هذا خيطاً للمديح آخر، إنّ السيّد دولاكروا، وإنّ كان من عِداد العباقرة، لا بل لأنّه كان مكتمل العبقرية، كان يتمتّع بالكثير من خصال الدّانديّ. هو نفسه كان يبوح بأنّه قد انقاد في شبابه إلى المُتَع الأكثر ماديّة للداندية، ويحكي، ضاحكاً وبشيء من التبجّح، أنّه قد عمل جاهداً، بمساعدة صديقه بوننغتون[434]، على إدخال الميل إلى

الموضة الإنكليزية في تصميم الملابس والأحذية بين الشبيبة [الفرنسيّة] المتأنّقة. أحسب أنّ هذا التفصيل لن يبدو لك عديم الفائدة، لأنّه ليس هناك من ذكرى نافلة عندما نريد تصوير شخصيّة بعض الأفراد.

سبق أن قلت لك إنّ الجانب الطبيعيّ لروح دولاكروا هو الذي يلفت انتباه المُعايِن النّبيه، وذلك بالرغم من الحجاب الذي تلقيه عليه دماثة الفنّان ورهافته. كلّ ما فيه كان طاقةً، على أنّها طاقة نابعة من العصب والإرادة، بينما كان في جسده نحيلاً وعلى شيء من الوهن. إنّ النّمر المركِّز انتباهِه على فريسته لا يُبدي من البريق في العينين والاختلاج المتحرّق في العضلات ما يبديه رسّامنا الكبير عندما تثب روحه بكاملها على فكرة أو عندما تريد القبض على أحد أحلامه. وإنّ الطابع الجسمانيّ لتكوينه نفسه، وسحنته الشبيهة بسحنة رجل من البيرو أو من ماليزيا، وعينيه الواسعتين السوداوين اللّتين يصغّرهما رَمْشه أثناء الانتباه، واللّتين كانتا تبدوان وهما تتذوّقان النّور تذوّقاً، وشَعره الغزير الملمّع وجبينه العنيد وشفتيه المزمومتين اللّتين يطبعهما توتّر دائم للإرادة بتعبيرٍ شديد القسوة؛ بإيجازٍ، إنّ كلّ شخصه كان يوحي بكونه من محتد غريب. ولقد حدث لي غير مرّة، فيما أنظر إليه، أن أحلم بقدامى ملوك المكسيك، بموكتزوما[435] الذي كانت يده الخبيرة بتقديم القربان قادرة على أن تذبح في يوم واحد ثلاثة آلاف مخلوق على مذبح الشمس الهرميّ، أو بواحد من الأمراء الهندوسيّين الذين، وسط ائتلاقات الأعياد العظيمة، يحملون في أعينهم ضرباً من نهَم غير مشبَع وحنين غامض، ما يشبه تذكُّر أشياء غير معلومة أو الأسف عليها. وأرجو أن تلاحظ أنّ اللّون السّائد في لوحات دولاكروا يصدر أيضاً عن اللّون الخاصّ بالمَناظر الشرقيّة وداخلِ بيوت أهل الشرق، وأنّه يولّد انطباعاً شبيهاً بهذا الذي تُحدثه البلدان الواقعة بين المدارَين، حيث، بالرغم من حدّة الصّبغات المحليّة، تتلقّى العين الحسّاسة من الانتشار الواسع للضوء أثراً شاملاً شبه غسقيّ. كما أنّ المغزى الأخلاقيّ الذي يتجلّى من لوحاته، إن أمكن الكلام على مغزى كهذا في الفنّ، يحمل طابعاً مولوخيّاً[436] بادياً للعيان. كلّ ما في أثره الفنيّ ليس سوى وحشة ومجازر وحرائق. وكلّ ما فيه يقدّم شهادته ضدّ بربريّة الإنسان الأزليّة وغير القابلة للإصلاح. إنّ المدن المحروقة التي يتصاعد منها الدّخان، والضحايا المجزوزة أعناقها، والنساء المغتصَبات، وحتّى الصّغار المرميّين تحت سنابك الخيل أو تحت شفرات خناجر الأمّهات الهاذيات، أقول إنّ كلّ ما في هذا العمل يشبه نشيداً رهيباً ينطق بعظمة القدَر المحتوم والألم الذي لا رادّ له. حدث لدولاكروا أحياناً، إذ لا ينقصه الحنان، أن يسخّر ريشته للتعبير عن مشاعر حانية وعن إحساس باللذّة، ولكنْ هنا أيضاً ترى

المرارةَ اللّا شفاء لها تنتشر بجرعات كبيرة، فيما يغيب الفرح وعدم الاكتراث (اللّذان يرافقان في العادة الالتذاذ السّاذج). أعتقد أنّه قام مرّة واحدة بمحاولة لرسم شيء من الفكاهة والتّهريج، ولكن يبدو أنّه حدسَ أنّ ذلك سيكون أبعد من طبعه وأدنى منه في آنٍ معاً، فتخلّى عن الأمر ولم يعاود تجريبه.

-6-

أعرف أشخاصاً عديدين يُحَقّ لهم أن يقولوا: «أمقت الحشود المبتذلة»[437] «Odi profanum vulgus»، ولكن من يحقّ له أن يضيف بنبرِ انتصارٍ: «وأقصيها عنّي» «et arceo»؟ إنّ الإكثار من المصافحة لَيُفسد الطبع. وإذا كان هناك رجل حاز برجاً عاجيّاً محميّاً بالقضبان والرُّتُج فهو أوجين دولاكروا. من أحبّ أكثر منه برجه العاجيّ، أي السّرّ؟ أعتقد أنّه كان لو اقتضت الحاجة سيسلّحه بمدافع وينقله إلى غابة أو على صخرة منيعة. ومَن أحبّ أكثر منه **المنزل** بصفته مزاراً وعريناً؟ مثلما يحبّ بعضهم السرّ من أجل المُجون أحبّه هو طمعاً بالإلهام، وكان ينساق فيه إلى إسراف في العمل حقيقيّ. كتب الفيلسوف الأمريكيّ الذي سبق أن ذكرتُه أنّ «المطلب الوحيد في الحياة هو تركيز الفكر، والرّزء الوحيد هو تشتّته» «The one prudence in life is concentration ; the one evil is dissipation».

كان دولاكروا سيقدر أن يكتب هذه الحكمة، ولكنّه إنّما مارسَها، بتقشّف. كان **يعرف العالَم** بما فيه الكفاية ليزدريَ العالَم. والجهود التي كان يبذلها لكي لا يكون نفسَه على نحو سافر كانت تحدوه بصورة طبيعيّة إلى الاختلاط بنا. ولا يشير الضمير هنا إلى مؤلّف هذه السطور المتواضع بل إلى بضعة أنفار آخرين، شبّان وشيوخ، صحفيّين وشعراء وموسيقيّين كان يسعه أن يسترخي إلى جانبهم ويُطلق العنان لأفكاره.

إنّ ليْست Liszt، في دراسته عن شوبان Chopin، قد وضع دولاكروا في عداد الزائرين المواظبين للموسيقار الشّاعر، ويقول إنّه كان يطيب له أن يستغرق في أحلام يقظة عميقة على أنغام هذه الموسيقى الخفيفة والمفعمة شغفاً والشبيهة بطائر يحلّق فوق أهوالٍ هاوية.

هكذا استطعنا، بفضل صدق إعجابنا به، وبالرّغم من حداثة سنّنا، أن ننفد إلى هذا المحترَف المحروس بعناية، الذي كانت تسود فيه، بالرغم من برودة الطقس في فرنسا، حرارة استوائيّة، وحيث كانت العين مباغَتة قبل أيّ شيء آخر باحتفاليّة هائجة وبالتقشّف الخاصّ بالمدرسة القديمة. على هذه الشاكلة أيضاً كنّا قد رأينا محترفاتِ قدامى منافسي دافيد، أولئك الأبطال المؤثّرين الذين رحلوا منذ زمن بعيد. وكنّا نشعر تماماً بأنّ خلوة كهذه لا يمكن أن يسكنها فكر طائش تتجاذبه آلاف النزوات المتضاربة.

هنا ما من أسلحة صدئة ولا من مُدىً ماليزيّة [معلّقة على الحيطان]، ما من خردة قوطيّة ولا من جواهر، ما من عتائق ولا من سقطِ متاع، لا شيء ممّا يشي لدى صاحب المكان بالميل إلى التسلية أو التسكّع الهائم لأحلام يقظة طفوليّة. وكان بورتريه رائع من رسم جوردانس[438]، عثر عليه دولاكروا في موضعٍ ما، وبضعة تخطيطات ونسَخ صنعها المعلّم نفسه تكفي لتزيين هذا المحترف الواسع، الذي كان نور مخفّف وهادئ ينير سكينته.

يُحتمل أن نرى هذه النسَخ عندما تُعرض للبيع رسوم دولاكروا ولوحاته، وقد قيل لي إنّ موعد ذلك هو يناير القادم. كان لديه في النّسْخ[439] طريقتان متمايزتان. واحدة تمتاز بتحرّرها واتّساعها، هي مزيج من الأمانة ومن الخيانة، وهنا كان يضع الكثير من ذاته. نجم عن هذه الطريقة تركيب خلاسيّ وساخر، يقذف بالفكر في ضرب من اللّا تيقُّن العذب. تحت هذا الضوء المُفارِق بدت لي نسخة صنعها دولاكروا من لوحة **معجزات القدّيس بونوا** لروبنز *Miracles de saint Benoît*. أمّا الطريقة الثانية، ففيها يجعل دولاكروا من نفسه الرّقيق الأكثر تواضعاً وامتثالاً للأنموذج الذي ينسخه، وكان يصل إلى دقّة في النّسْخ يمكن أن يشكّ بها من لم يروا هذه المعجزات. هكذا هي مثلاً النّسَخ التي وضعها لرأسين نحتهما رفائيل، وهما معروضان في اللّوفر. في هذه النسَخ قلّد دولاكروا التعبير والأسلوب والطريقة إلى هذا الحدّ من الكمال الفطريّ بحيث يمكن أن نحسب الأصل نسخةً والنسخة أصلاً.

بعد تناولِ وجبة غداء أكثر تقشّفاً من هذه التي يتناولها العرب، كان دولاكروا يهيّئ ملْوانه بعناية مدقّقة كما تفعل صانعة باقات زهور أو بسطةِ أقمشة في السوق، ثمّ يروح يحاول معالجة فكرة كانت قد بقيت مبتورة. ولكن قبل الاندفاع في عمله العاصف كان غالباً ما يعيش حالات الفتور والخوف والانفعال هذه التي تذكّر بِبيتونيس[440] هاربةً من الإله، أو بجان جاك روسو متسكّعاً أو

متصفّحاً الأوراق والكتب طيلة ساعة قبل أن يداهم الورق بيراعه. ولكن ما إن يكون انسحار الفنّان قد فعل فعله حتّى يستمرّ ولا يتوقّف إلّا عندما يصرعه تعب جسمه.

ذات يوم، وفيما كنّا نتداول هذا السؤال المهمّ للفنّانين والكتّاب، سؤال الشروط الصحيّة للعمل وتسيير الحياة، قال لي:

«فيما مضى، في عهد شبابي، لم أكن أستطيع الشروع بالعمل إلّا عندما أكون موعوداً بمتعة ما في المساء، موسيقى أو حفل راقص أو أيّ نمط من الترويح. أمّا اليوم فلم أعد شبيهاً بطلبة المدارس، بل أنا قادر على العمل دون انقطاع ولا أيّ أمل في تعويض. ويا ليتك تعرف -كان يضيف- كم أنّ العمل المواظب يزيد من ذكاء المرء ويحيله أقلّ تطلّباً في باب المتَع! إنّ مَن أحسنَ استثمار نهاره يمكنه أن يجد لدى حانوتيّ الحارة ما يكفي من الفكر وأن يجلس ليلعب الورق وإيّاه.»

هذه الكلمات كانت تذكّرني بماكيافيلي لاعباً النّرد مع المزارعين. والحال أنّني لمحتُ ذاتَ يومٍ دولاكروا في اللّوفر ترافقه خادمته العجوز، تلك التي عُنيت به بإخلاص كبير وخدمته طيلة ثلاثين عاماً. ولم يكن، هو الأنيق المرهف والمتبحّر ليستنكف من أن يُري ويفسّر أسرار النحت الآشوريّ لهذه المرأة الرائعة التي كانت تصغي له باهتمام ساذج. وسرعان ما عادت إلى خاطري ذكرى ماكيافيلي ومحادثتي القديمة مع دولاكروا.

الحقيقة هي أنّه، في سنيّه الأخيرة، كان قد زال منه كلّ ما نسمّيه متعة، إلّا واحدة، حازمة، ملزِمة ورهيبة، حلّت محلّ كلّ المتَع الأخرى، تلكم هي متعة العمل، التي لم تعد تشكّل له شغفاً فحسب بل إنّه لَيمكن تسميتها هوَساً.

بعدما يكون دولاكروا قد كرّس للرّسم كلّ ساعات النهار، إمّا في محترفه أو على السقالات التي كانت تدعوه إلى العمل عليها جداريّاته التزيينيّة الكبيرة، كان يجد دائماً ما يكفي من القوّة في حبّه للفنّ، وكان سيعدّ ذلك النهار غير مستثمَر بكامله إن لم يستخدم ساعات المساء في ركن الموقد، على ضوء القنديل، في الرسم وتعبئة الورق بالأحلام والمشاريع والصور التي لمحها في مصادفات الحياة، وأحياناً في نسْخ رسوم فنّانين آخرين أمزجتهم شديدة البُعد عن مزاجه. ذلك أنّه كان شغوفاً بتدوين ملاحظات وتخطيطاتِ رسومٍ، وكان يمارسها أيّاً يكن المكان الذي هو فيه. وطيلة فترة طويلة

اعتاد على الرسم في بيوت أصدقائه الذين يمضي الأمسية في ضيافتهم. هكذا يمتلك السيّد فيّو[441] عدداً معتبراً من الرسوم الرائعة أبدعتها ريشة دولاكروا الخصِبة.

قال ذات مرّة لشابّ أعرفه: «إذا لم يكن لك من البراعة ما يكفي لترسم تخطيطاً لرجل يرتمي من النافذة أثناء الوقت الذي يستغرقه في السقوط من الطابق الرّابع إلى الأرض فلن تقدر أبداً أن ترسم لوحات كبرى». وإنّني لأجد في هذه الأمثولة العظيمة شاغلَ كلّ حياته، شاغل نعلم أنّه كان يتمثّل في التنفيذ بما يكفي من السرعة واليقين حتّى لا يتلاشى شيء من كثافة الفعل أو الفكرة.

وكما لاحظ كثيرون، كان دولاكروا رجلَ محادثة. لكنّ الطّريف أنّه كان يخشى المحادثة كمن يخشى رذيلة من الرذائل أو إلهاءً يجازف فيه بفقدان قواه. وعندما كان يستقبل أحداً كان يقول له: «لن نتحادث هذا الصباح، أليس كذلك؟، أو قليلاً فقط، قليلاً جدّاً».

ثمّ يروح يثرثر طيلة ثلاث ساعات. وكان حديثه باهراً، حاذقاً ومليئاً بالوقائع والنّوادر والذكريات؛ إجمالاً، كان كلامه غذاء روحيّاً.

عندما كان يستثار في محاججة، لم يكن ينقضّ على خصمه، وهو ما كان سيحمل خطرَ إدخالِ فظاظة المنابر في المبارزات الصالوناتيّة، بل يلاعب خصمَه بعض الوقت، ثمّ يعاود الهجوم بحجج أو حقائق غير متوقّعة. كانت تلك بالفعل محادثة رجل عاشق للصراع، ولكنّه ممتثل للتهذيب المُراوِغ والمتراجع عن قصدٍ والمترع بالكرّ والفرّ المباغتَين.

وكان في حميميّة محترَفه يسترخي بكلّ طيبة خاطر فيُدلي بآرائه في معاصريه من الرّسامين، وفي هذه المناسبات كان لنا أن نلاحظ بإعجابٍ هذا التّسامح الذي يميّز العبقرية التي يحدث لها أن تنجرف وراء ضرب خاصّ من السذاجة أو الاستمتاع السّهل.

بتساهلٍ مدهشٍ كان يستحسن دوكان[442]، الذي لم يعد اليوم ذا شأن، ولكن الذي ربّما كان بقي في خاطره بباعث من قوّة الذكريات. والأمر نفسه بخصوص شارليه. ولقد استدعاني ذات مرّة إلى منزله **ليوبّخني** بشدّة على مقالة عديمة التوقير كتبتُها عن هذا الطفل المدلّل للشوفينيّة [الفرنسيّة]. عبثاً رحتُ أقول له إنّ هذا الذي كنت أنتقده ليس شارليه الأزمنة الأولى وإنّما شارليه عهد انحطاطه؛ لا المؤرّخ النبيل [في لوحاته] لحرس نابليون، وإنّما مؤرّخ روح المقاهي. لم أفلح في نيل عفو دولاكروا من هذه الناحية قطّ.

وكان يُعجب ببعض أعمال آنغر، ولا شكّ أنّه كان يلزمه قوّة نقديّة كبيرة ليقبل بالعقل ما كان لا يتقبّله مزاجه. لا بل حتّى نسَخَ ببالغ العناية صوراً فوتوغرافيّة لبعض بورتريهاته المرسومة بقلم الرّصاص، والتي تتيح تثمين موهبة آنغر النافذة والصلبة لا سيّما عندما كان يشتغل في مجال ضيّق.

ولم يكن التلوين المقيت لهوراس فيرنيه ليمنعه من الإحساس بالطاقة الشخصية الكامنة التي تحرّك أغلب لوحاته. وكان يجد تعابير مدهشة ليطري بها على هذا النشاط وهذه الحميّة التي لا تتعب. وكان يبالغ نوعاً ما في التعبير عن إعجابه بميسونييه[443]. ولقد حصل، بما يشبه العنف، على الرسّوم التحضيرية للوحة **المتراس** *La Barricade*، أفضل أعمال ميسونييه، هذا الفنّان الذي تعرب موهبته عن نفسها في الحقيقة من خلال القلم البسيط أكثر ممّا عبر الريشة. وكان دولاكروا يقول عنه، وكأنّه يفكّر في المستقبل بشيء من القلق: «بعد كلّ شيء، هو من بيننا جميعاً الأكثر وثوقاً بالبقاء!». أفليس من الغريب أن نرى صانع أعمال عظيمة وهو يكاد يحسد ذلك الذي لا يبرع إلّا في صغار الأعمال؟

إنّ الرجل الوحيد الذي كان قادراً على انتزاع بضع كلمات نابية من هذا الفم الأرستقراطيّ هو بول دولاروش[444]. فلم يكن دولاكروا ليجدَ لأعمال هذا الرسّام أيّ عذر، وكان يحتفظ بلا مساسٍ بذكرياته عن المعاناة التي سبّبتها له تلك الرسوم القذرة والمريرة، «المصنوعة بالحبر ودهان الأحذية»، كما قال تيوفيل غوتييه قديماً.

ولكنّ هذا الذي كان هو يختاره بطيبة خاطر ليغرّب نفسه في محادثات طويلة معه كان هو الرجل الذي يشبهه أقلّ من سواه بالموهبة وبالأفكار، نقيضه الحقيقيّ، رجل لم يُثمَّن بعد حسبَ قدْره، وينطوي دماغه، وإن يكن مضبّباً كالسماء الفحميّة لمدينته الأصليّة، على جمهرة من الأشياء الرائعة. عنيتُ السيّد بول شونافار[445].

كانت النظريّات الغامضة لهذا الرسّام الفيلسوف الآتي من مدينة ليون تثير ابتسام دولاكروا، وكان هذا المربّي التجريديّ يعدّ لذائذ الرسم الخالص أشياء طائشة، إن لم نقل آثمة. ولكن مهما يكن من تباعدهما، لا بل بسبب هذا التباعد، كانا لا ينفكّان يتقاربان، وكمثْلِ مركبَين مشدودَين أحدهما إلى الآخر كانا لا يقويان على الانفصال. ثمّ إنّ الاثنين كانا مثقّفَين ومحظيَّين بروح اجتماعيّة مرموقة ويلتقيان في ميدان التبحّر، المشترك. ونعلم أنّ هذه ليست الخصلة التي يلمع بها الفنّانون عموماً.

وعليه، كان شونافار يمثّل لدولاكروا مصدرَ عونٍ نادراً. وكانت تلك متعة حقيقيّة أن نراهما يصخبان في صراع بريء، كلام أحدهما يمشي بِثقلِ فيلٍ في جيشٍ عرِمٍ، وكلام الثاني يتوتّر كمثْل سيفِ مبارزةٍ باترٍ ومرِنٍ بالقدر ذاته. ولقد أعرب رسّامنا الكبير في آخِر ساعات حياته عن رغبته في مصافحة مُناقضه الوديّ. ولكنّ هذا الأخير كان آنئذٍ بعيداً عن باريس.

-7-

قد تنخدش النساء العاطفيّات والمتحذلقات إذا ما علمن أنّ دولاكروا، على غرار ميكيلانجلو (تذكّروا نهاية إحدى سونيتاته: «يا مهنة النّحت، يا مهنة النّحت الربّانيّة، أنتِ وحدكِ معشوقتي!»)، كان، أي دولاكروا، قد جعل من الرّسم ربّة إلهامه الوحيدة، وعشيقته الوحيدة، ومتعته الوحيدة والكافية.

لا ريب أنّه أحبّ كثيراً المرأة في ساعات شبابه المضطربة. مَن لم يقدّم قرابينه لهذه الربّة الرّهيبة؟ ومن لا يعلم أنّ أولئك الذين خدموها أكثر من سواهم إنّما هم من يشتكون منها أكثر؟ لكن قبل رحيله بكثيرٍ كان قد أقصى المرأة من حياته. لو كان مسلماً لما كان سيطردها بالضرورة من مسجده، لكنّه كان سيندهش من رؤيتها تدخل إليه، إذ لا يفهم أيّ حوار يمكنها أن تخوضه مع الله؟

في هذا الباب كما في أبواب أخرى، كان التفكير الشرقيّ ينتصر فيه بصورة حادّة وطاغية. كان يعدّ المرأة نوعاً من موضوع فنّيّ، شائق ومن شأنه أن يثير الفكر، على أنّه موضوع فنّيّ مُقلِق وغير مطيع، إن نحن أسلمناه عتبة القلب، ويلتهم الوقت والقوى بلا شِبَع.

أتذكّر أنّني أريتُه ذات يوم في محلّ عموميّ وجه امرأة ذات جمال فريد ومزاج سوداويّ. وافق على تثمين جمالها، ولكنّه قال لي بخصوص الباقي، مصاحباً كلامه بضحكته المكتومة: «كيف تريد أن تكون امرأةٌ سوداويّةً؟». كان على الأرجح يريد الإيحاء بأنّ المرأة ينقصها شيء جوهريّ حتّى تعرف مشاعر السوداويّة حقّاً.

هذه، للأسف، نظرية شاتمة للمرأة، وأنا لا أريد الانتقاص من جنس لطالما أعرب عن قدرات متوقّدة. لكن ستوافقونني الرأي أنّ هذه نظرية قائمة على الحذر، وأنّ الموهبة، في عالَم حافل

بالعقبات، لن تتسلّح بالحذر بما فيه الكفاية أبداً، وأنّ الرجل العبقريّ يتمتّع بامتيازِ امتلاكِ بعض الأفكار (شريطة ألّا تخلّ بالأمن العامّ)، أقول بعض الأفكار التي ستبدو لنا فاضحة تماماً عندما يتبنّاها المواطن العاديّ أو ربّ الأسرة البسيط.

ينبغي أن أضيف أيضاً، مجازفاً بالتعتيم على ذكراه قليلاً في نظر بعض الأنفس الرثائيّة، أنّه لم يكن ليُعرب عن ضعف متحنّن إزاء الطفولة. لم تكن الطفولة لتتراءى لفكره إلّا بيدين ملطّختين بالمربّى (وهو ما يوسّخ قماش اللّوحة والورق)، أو ضاربة على الطبل (وهو ما يزعج التأمّل)، أو مُشعلة للحرائق وخطيرة بصورة حيوانيّة مثل القرد.

كان يقول أحياناً: «أتذكّر جيّداً أنّني كنت في طفولتي وحشاً. معرفة الواجب لا يمكن اكتسابها إلّا ببطء، وفقط عن طريق الألم والعقوبة والتدريب المتدرّج للعقل يُفلح الإنسان في الإقلال شيئاً فشيئاً من خباثته الطبيعيّة».

هكذا، بالحسّ السليم وحده، كان يعود إلى التفكير الكاثوليكيّ. ذلك أنّه يمكن القول إنّ الطفل بعامّة هو بالمقارنة مع الإنسان بعامّة أكثر قرباً بكثير إلى الخطيئة الأصليّة.

-8-

لكأنّ دولاكروا قد رصدَ كامل حساسيّته، التي كانت فحوليّة وعميقة، للشعور الصّداقيّ المتقشّف. ثمّة أفراد يُغرَمون بسهولة بأوّل من يأتي، فيما يرصد آخرون استخدام هذه المَلَكة الإلهيّة للمناسبات الكبرى. والرجل الشّهير الذي أكلّمكم عنه بمتعة عالية، لئن لم يكن يحبّ أن يزعجه أحد في صغائر الأمور فهو كان يعرف كيف يكون خدوماً وشجاعاً وذا حميّة لهّابة في عظائمها. ومن عرفوه عن قربٍ أُتيح لهم أن يثمّنوا في مناسبات عديدة وفاءه ودقّته وصلابته الإنكليزية تماماً في العلاقات الاجتماعية. كان شديد التطلّب إزاء الآخرين وإزاء نفسه سواءً بسواء.

بحزنٍ وامتعاضٍ سأعرّج هنا قليلاً على بعض التّهَم التي ألصقها بعضهم بأوجين دولاكروا. لقد سمعتُ أفراداً ينعتونه بالأنانية، لا بل بالبخل. لاحظْ سيّدي أنّ هذه اللّائمة دائماً ما تنحو بها هذه الفئة الواسعة من الأنفس المبتذلة على من يهمّه أن يحسن اختيار من يمحضه هو كرمه وصداقته.

كان دولاكروا شديد الاقتصاد. كانت هذه في نظره الوسيلة الوحيدة ليكون عندما تقتضي المناسبة شديد السّخاء: يمكن أن أسوق على هذا أمثلة عديدة، ولكن لا يسعني أن أقوم بذلك دون ترخيص منه وممّن حظوا بعطاياه.

أرجو أن تلاحظ أيضاً أنّ لوحاته لم تكن لفترة طويلة تُشترى كما ينبغي، وأنّ جداريّاته التزيينيّة كانت تستأثر بأجره كلّه، إن لم ينفق عليها من جيبه. لقد أثبت مراراً ازدراءه للمال، عندما كان فنّانون قليلو الموارد يفصحون عن رغبتهم في حيازة بعض أعماله. آنئذ، على غرار الأطبّاء الأسخياء الذين يتقاضون عن طبّهم أجراً تارةً ويقدّمونه على سبيل الهبة تارةً أخرى، كان دولاكروا يهبهم لوحاته أو يتنازل عنها مقابل ثمن زهيد.

ولنتذكّر سيّدي العزيز أنّ الإنسان المتفوّق مجبر أكثر من سواه على تأمين حمايته الذاتيّة. يمكن القول إنّ المجتمع كلّه يحاربه. لقد تحقّقنا من هذا في غير مناسبة. دماثته يدْعونها برودةً، وسخريته، مهما يكن من اعتدالها، يسمّونها خبثاً، واقتصاده يعدّونه بخلاً. وإن أعرب المسكين، بالعكس، عن عدمِ تدبيرٍ، فعوضَ أن يأسفوا له سيقولون: «إنّ عوزه عقوبة على بذخه».

يمكنني القول إنّ دولاكروا كان، في باب المال والاقتصاد، يشاطر ستندال رأيه في ضرورة الجمع بين الكُبْر والحذر.

كان ستندال يقول: «على الرجل الثّاقب الفكر أن يواظب على نيل ما هو ضروريّ له ضرورة ماسّة حتّى لا يتّكل على أحد (في زمن ستندال كان العائد الشهريّ الكافي هو ستّة آلاف فرنك)؛ ولكن إذا ما سعى المرء، وقد وفّر لنفسه هذه الضمانة، إلى زيادة ثروته فإنّه لَبئيس».

البحث عن الضروريّ وازدراء النّافل، ذلك هو سلوك إنسان عاقل ورواقيّ.

كان أحد هموم رسّامنا في سنيّه الأخيرة يتمثّل في حُكم الأجيال القادمة على فنّه وفي المتانة غير الأكيدة لأعماله. تارةً كان خياله المرهف يتحمّس لفكرة مجد سرمديّ، وطوراً يتكلّم بمرارة على هشاشة اللّوحات والألوان. كان فيما مضى يذكر بشيء من الحسد أساطين الرّسم القدامى، الذين نالت أغلبيّتهم الغالبة السّعادة المتمثّلة في كونهم وجدوا حفّارين بارعين حوّلوا رسومهم إلى محفورات[446] وعرفت مَحافِرهم التكيّف لطبيعة مواهبهم، ويأسف بمرارة لكونه لم يجد مَن يصنع

من رسومه محفورات. إنّ هشاشة العمل المرسوم بالمقارنة مع متانة الأثر المحفور كانت تشكّل أحد الموضوعات المعهودة في أحاديثه.

عندما رأينا هذا الرجل الشّديد الهشاشة والعناد، البالغ الانفعال والشجاعة، هذا الرجل الفريد في تاريخ الفنّ الأوروبيّ، الرجل العليل والشّديد التّأثّر بالبرد، الذي كان دون انقطاعٍ يحلم بأن يغطّي بأعماله الفخمة أسواراً كاملة، أقول عندما رأيناه تجرفه واحدة من نوبات الصّدر هذه التي يبدو أنّه كان يستشعرها بانقباض، أحسسنا جميعاً بهذا النّهك في الروح وهذه الوحشة المتعاظمة اللّذين سبق أن عاد لنا بهما رحيل شاتوبريان وبلزاك، وأحسسنا بهما حديثاً لدى وفاة ألفريد دو فينيي[447].

ثمّة في كلّ حِداد للأمّة كبيرٍ انخفاضٌ للحيويّة العامّة وإعتام للذهن شبيه بكسوفٍ للشمس، وضرب من محاكاة مؤقتّة لنهاية العالَم.

أحسب مع ذلك أنّ هذا الانطباع يمسّ خصوصاً المتوحّدين الشّموسين الذين لا يسعهم تكوين أسْرة إلّا عبر العلاقات الثقافيّة. أمّا بقيّة المواطنين فأغلبهم لا يدركون إلّا بالتّدريج كلّ ما يكون الوطن قد خسره بخسارة رجل عظيم، وأيّ فراغ يُحدثه بمغادرته إيّانا. لا بل حتّى ينبغي تنبيههم إلى ذلك.

أشكرك من صميم قلبي لسماحك لي بأن أعبّر بكامل التحرّر عن كلّ ما توحي لي به ذكرى أحد أندَر عباقرة عصرنا التّعيس، هذا العصر البالغ الفقر والبالغ الثراء في آنٍ معاً، والذي يبدو شديد التطلّب تارةً، وشديد التّساهل طوراً، وفي أغلب الأحايين شديد الجَور.

إلى إدوار مانيه[448]

[بروكسيل،] الخميس، 11 مايو 1865

صديقي العزيز،

أشكرك على الرسالة الطيّبة التي حملها لي السيّد شورنيه[449] Chorner، وعلى القطعة الموسيقيّة.

أرغب منذ فترة في اجتياز باريس مرّتين، مرّةً أثناء الذهاب إلى هونفلور، ومرّة أخرى لدى العودة منها. ولم أسرّ بذلك إلّا إلى هذا الأرعن روبس[450]، مناشداً إيّاه الاحتفاظ بالسرّ، لأنّني لا أكاد أمتلك الوقت الكافي لمصافحة صديقين أو ثلاثة أصدقاء. ولكن أخبرني شورنيه بأنّ روبس أفشى السرّ أمام عدّة أشخاص، ولذا يظنّ بعضهم أنّني في باريس وينعتونني بالجاحد والمتناسي.

فإذا ما قابلتَ روبس، فلا تعلّق أهميّة كبيرة على بعض سِماته الريفيّة الحادّة. فروبس يحبّك، ولقد أدرك قيمة ذكائك، لا بل حتّى أفضى لي بملاحظاته عن بعض من يحملون لك البغضاء (إذ يبدو أنّ لك شرفَ إثارة الحقد لدى بعض الأفراد). إنّ روبس هو **الفنّان الحقيقيّ الوحيد** الذي عثرتُ عليه في بلجيكا (بالمعنى الذي به أفهم، ربّما أنا وحدي، المفردة **فنّان**).

ينبغي أن أقول لك المزيد عنك. ويلزمني المواظبة على أن أثبت لك قيمتك. وما تطالب به [من هذه الناحية] بليد حقّاً. تقول **إنّ ثمّة من يسخرون منك، وإنّ السخرية تغيظك، وإنّ الآخرين لا يعرفون إحقاقك حقّك، إلخ.، إلخ.** أوَ تحسب أنّك الوحيد الذي يوضع في هذا الموقف؟ ألأنت أكثر عبقريّة من شاتوبريان ومن فاغنر، ومع ذلك فما أكثر ما سخر منهما الآخرون! ولم يموتا من ذلك.

وحتّى لا أحرّضك على الغرور، سأقول لك إنّهما كانا أنموذجين، كلّ منهما في فنّه، في عالم شديد الثراء [بالفنّ]، **وإنّك لستَ سوى الأوّل في [فترة] تدهور فنّك**. آمل ألّا تؤاخذني على **رفع الكلفة** في معاملتك. فأنت تعلم بمودّتي لك.

لقد أردت معرفة الرأي **الشخصيّ** للسيّد شورنيه، في حدود إمكان اعتبار بلجيكيّ **شخصاً**[451]. وعليّ أن أقول إنّه كان دمثاً، وصرّح لي بتأييده لِما أعرف عنك ولِما يقوله عنك أناس مثقّفون: **صحيح أنّ لديك عيوباً ونواقص وافتقاراً للثقة بنفسك، ولكنّ لفنّك فتنة لا تُقاوَم.** وأنا أعلم هذا، وأنا من أوّل من أدركوه. ولقد أضاف أنّ لوحتك التي تصوّر امرأة عارية، بصحبة الفتاة السوداء والقطّة (هل هي قطّة حقّاً؟) إنّما هي أرفع مستوىً من لوحتك الدينيّة.

أمّا لومير Lemer فلا جديد بخصوصه. أعتقد أنّني سأذهب بنفسي لأخرجه من خموله. وأمّا أن أنهي هنا كتابة **بلجيكا المسكينة** *Pauvre Belgique* فلست بالقادر على ذلك، فأنا أعاني من الضعف، إنّني مائت. ولديّ مجموعة من **قصائد النثر** ينبغي أن أسلّمها إلى مجلّتين أو ثلاث. لكن لم يعد يمكنني الخروج. إنّني أعاني مرضاً ليس لديّ، كما عندما كنت صبيّاً وأعيش في آخِر العالَم. هذا مع أنّني لستُ وطنيّ الهوى.

ش. ب.

Notes

[1←]

يتألّف هذا النصّ من ثلاثة أقسام هي ثلاث مقالات نُشرت الأولى والثالثة منها في صحيفة لو بايي Le Pays، على التوالي في 26 مايو و3 يونيو 1855. أمّا الثانية، المخصّصة لآنْغر، الذي كان منذ سنين يتربّع على عرش الفنّ الأكاديميّ ويشكّل المرجع الفنيّ للثقافة السّائدة، فقد رفضت الصحيفة المذكورة نشرها، وصدرت في صحيفة لوبورتفوي Le Portefeuille في 12 أغسطس 1855. (المُراجِع، عن طبعة فلاماريون للكتاب، من الآن فصاعداً: ط. ف. انظر أعلاه الإشارة المعنونة «هذا الكتاب».)

[2←]

يذكّر الناقد ومؤرّخ الفنّ التشكيليّ ميشيل دراغيه Michel Draguet في حواشيه لطبعة هذا الكتاب بأنّ عالم الآثار ومؤرّخ الفنون الألمانيّ يوهان يواكيم فينكلمان (1717 - 1768) Johann Joachim Winckelmann كان هو المنظّر الرئيس للكلاسيكيّة الجديدة (النيوكلاسيكيّة). وبودلير يحيل عليه منذ البداية سعياً إلى قطيعة نقدية مع الاتّجاهات التربويّة السّائدة يومذاك في الفنّ، ومع النزعة الأكاديمية التي كان يمثّلها الرسّام آنغر. وفي تقييمه أدناه للمعرض الدوليّ للعام 1855، يعاود بودلير الاستناد إلى فينكلمان ويحتفي بالطابع «المسخيّ» والغريب للجمال باعتباره ضرباً من التحرّر من المحاكاة mimésis في الفنّ. (المُراجِع، عن ط. ف.)

[3←]

الكوسموبوليتيّة، من المفردة الإغريقيّة kósmos (الكون)، هي الانتماء إلى الإنسانية جمعاء وتجاوُز النّزعات الإقليميّة والقوميّة. (المُراجِع)

[4←]

السيكامبريّون Sicambres: شعب جرمانيّ أو سلتيّ قديم أقام في القرن الميلاديّ الأوّل على الضفة اليمنى لنهر الراين. (المُراجِع)

[5←]

هنري هاينه Henri Heine هو الاسم الذي اختاره هاينريش هاينه (1797 - 1856) Heinrich Heine بالفرنسيّة، وهو أحد كبار الكتّاب الألمان في القرن التاسع عشر، صحافيّ وكاتب وناقد اعتُبِر «آخر شاعر رومنطيقيّ». (الحواشي عن سيَر الفنّانين غير الممهورة بتوقيع هي من إعداد المترجمة والمُراجِع.)

[6←]

التّوافقات les correspondances فكرة أثيرة لدى بودلير وضع فيها قصيدة حملت هذه الكلمة نفسها (التوافقات) عنواناً، ممّا جاء فيها: «الطبيعةُ هيكلٌ تنطق فيها أعمدةٌ حيّة/ أحياناً بكلماتٍ مبهَمات/ يجتاز الإنسان فيها غاباتٍ من الرّموز/ تُعايِنه بنظراتٍ كلّها ألفة./ كمثْلِ أصداءٍ طوالٍ تنصهر من بعيد/ في وحدةٍ عميقةٍ مظلمة،/ شاسعةٍ كاللّيل والنّور/ تتجاوبُ العطورُ والألوانُ والأصوات.» (المُراجِع)

[7←]
هونوريه دو بلزاك Honoré de Balzac (1799 - 1850): من أهمّ كتّاب فرنسا في القرن التاسع عشر، وهو روائيّ وكاتب مسرح وناقد ذو شهرة عالمية.

[8←]
لوكا سينيوريلي Luca Signorelli (1450 - 1523): رسّام إيطاليّ من أهمّ رسّامي عصر النهضة الإيطاليّة.

[9←]
ميكيلانجيلو Michelangelo (اسمه الكامل هو: Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simon) (1475 - 1564)): نحّات ورسّام ومهندس معماريّ وشاعر إيطاليّ من أشهر فنّاني النهضة الإيطاليّة.

[10←]
بييترو بيروجينو Pietro Perugino (1448 - 1523): رسّام إيطاليّ من أهمّ ممثّلي عصر النهضة وأحد معلّمي رفائيل.

[11←]
رفائيل Raphaël (حسب اسمه الذي عُرف به في العربية وهو مأخوذ عن الفرنسية، أمّا اسمه في لغته فهو سانتسيو رفاييلو Raffaello Sanzio (1483 - 1520)): أحد كبار رسّامي عصر النهضة الإيطاليّة، وذو شهرة عالميّة.

[12←]
بيير لورو Pierre Leroux (1797 - 1871): ناشر وفيلسوف اشتراكيّ وسياسيّ فرنسيّ. وهنا يشير بودلير إلى قصيدته الفلسفيّة شاطئ ساماريز La Grève de Samarez.

[13←]
ألبرت دورر Albert Durer (1471 - 1528): رسّام بالزّيت والحفر ومنظّر فنّي ألمانيّ.

[14←]
فرانثيسكو ده ثورباران Francisco de Zurbarán (1598 - 1664): رسّام من العصر الذهبيّ الإسبانيّ تميّز بالرسم الدينيّ والطابع المتصوّف العميق للوحاته.

[15←]
دييغو بيلاثكيث Diego Velázquez (1599 - 1660): أحد أكبر ممثّلي فنّ الرسم الإسبانيّ، ذو شهرة عالميّة.

[16←]
وليام شكسبير William Shakespeare (1564 - 1616): أحد كبار الشعراء والكتّاب الإنكليز، صاحب شهرة عالميّة واسعة.

[17←]

جورج كراب (1754 - 1832) George Crabbe: شاعر وعالم بالحشرات إنكليزيّ.

[18←]

اللّورد بايرون (1788 - 1824) Lord Byron: أحد كبار الشعراء الإنكليز.

[19←]

شارل روبرت ماتورين (1782 - 1824) Charles Robert Maturin: روائيّ مسرحيّ أيرلنديّ من أهمّ ممثّلي الرواية القوطيّة Gothic Novel.

[20←]

وليام غودوين (1756 - 1836) William Godwin: روائيّ وفيلسوف ومنظّر سياسيّ بريطانيّ، من المهيّئين للنزعة الفوضويّة والنفعيّة.

[21←]

جوشوا رينولدز (1723 - 1792) Joshua Reynolds: رسّام بريطانيّ مختصّ في رسم البورتريهات.

[22←]

وليام هوغارث (1697 - 1764) William Hogarth: رسّام وحفّار إنكليزيّ.

[23←]

توماس غينزبورو (1727 - 1788) Thomas Gainsborough: من أشهر رسّامي القرن الثامن عشر البريطانيّ، لمع في رسم البورتريهات والمَناظر.

[24←]

جان أوغست دومينيك آنغر (1780 - 1867) Jean-Auguste-Dominique Ingres: رسّام فرنسيّ ينتمي إلى المدرسة الكلاسيكيّة الجديدة (النيوكلاسيكيّة)، كُرّس رسمُه رسميّاً في مواجهة الفنّين الرومنطيقيّ والواقعيّ.

[25←]

جاك لوي دافيد (1748 - 1825) Jacques-Louis David: رسّام فرنسي يُعتبر رائد المدرسة الكلاسيكيّة الجديدة في فرنسا.

[26←]

بيير نارسيس غيران (1774 - 1833) Pierre-Narcisse Guérin: رسّام فرنسيّ نيوكلاسيكيّ، كان أستاذ أوجين دولاكروا.

[27←]

آن لوي جيروديه (1767 - 1824) Anne-Louis Girodet: رسّام وحفّار فرنسيّ.

[28←]

أنطوان جان غرو Antoine-Jean Gros (1771 - 1835): رسّام فرنسيّ ينتمي إلى المدرسة الكلاسيكيّة الجديدة.

[29←]
لوحة لـ بيير نرسيس غيران Pierre-Narcisse Guérin (1774 - 1833)، رسمها في 1815 وتوجد حاليّاً في متحف اللّوفر.

[30←]
فرانسوا رينيه دوشاتوبريان François-René de Chateaubriand (1768 - 1848): كاتب ورجل سياسة وأحد كبار روّاد الرومنطيقيّة الفرنسية، ذو شهرة عالميّة.

[31←]
بوبليوس فرجيليوس مارو Publius Vergilius Maro (فرجيل Vergile عند الفرنسيّين) (70 ق.م - 19 ق.م): شاعر لاتيني معاصر لنهاية الإمبراطورية الرومانيّة.

[32←]
لوحة لجيروديه (سبق ذكره) أنجزها في 1806، توجد حاليّاً في متحف اللّوفر.

[33←]
لوحة لجان لوي دافيد (سبق ذكره)، رسمها في الفترة بين 1796 و1799، توجد حاليّاً في متحف اللّوفر. ويشير العنوان إلى نساء منطقة سابينا Sabina في وسط إيطاليا، تقول الميثولوجيا الرومانية إنّ رومولوس Romulus، المؤسّس الأسطوريّ لمدينة روما، أمر جنوده باختطافهنّ لافتقار روما إلى النّساء. (المُراجِع)

[34←]
موت مارا La Mort de Marat: لوحة لدافيد رسمها في 1793 وتوجد حاليّاً في المتاحف الملكيّة للفنون الجميلة ببروكسيل.

[35←]
لوحة لجيروديه رسمها في 1806، توجد حاليّاً في متحف اللّوفر.

[36←]
لوحة لدافيد رسمها في 1789، توجد حاليّاً في متحف اللّوفر.

[37←]
غوستاف كوربيه Gustave Courbet (1819 - 1877)، رسّام ونحّات فرنسيّ قائد للمذهب الواقعيّ المضادّ للنزعة الأكاديميّة.

[38←]
لوحة لأنغر رسمها في 1834.

[39←]
يوهان كاسبار لافاتير (1801 - 1740) Johann Kaspar Lavater: رجل لاهوت وكاتب باللّغة الألمانية.

[40←]
لوحة للرسّام الفرنسيّ آنغر رسمها في 1851، توجد حاليّاً في متحف اللّوفر.

[41←]
تيتسيانو فيتسيلي (1576 - 1488) Tiziano Vecellio، معروف باسمه الأوّل (le Titien عند الفرنسيّين): رسّام وحفّار إيطاليّ (1488 - 1576).

[42←]
إشارة إلى لوحة لآنغر رسمها في 1814.

[43←]
إحالة على لوحة لآنغر رسمها بين 1808 و1848.

[44←]
نيكولا بوسان (1665 - 1594) Nicolas Poussin، رسّام فرنسيّ هو الممثّل الرئيس للنزعة الكلاسيكيّة التشكيلية.

[45←]
أنيبال كاراتشي (1609 - 1560) Annibale Carracci: رسّام إيطالي أُعتُبِر مجدِّداً لفنّ الرسم الإيطاليّ في نهاية القرن السادس عشر.

[46←]
لوحة لآنغر رسمها في 1842.

[47←]
لوحة لآنغر رسمها في 1853.

[48←]
الفنّ الأتروريّ، نسبة إلى الأتروريّين Etruscs، من الشعوب القديمة في وسط إيطاليا.

[49←]
لوحة لآنغر رسمها في 1854.

[50←]
إتيان جان دوليكلوز (1863 - 1781) Étienne-Jean Delécluze: رسّام وناقد فنّ فرنسي، تلميذ لدافيد.

[51←]
فرنسوا ماري أرويه François-Marie Arouet، المعروف باسم فولتير Voltaire: كاتب وفيلسوف فرنسي ذو شهرة عالمية.

[52←]
أوجين دولاكروا Eugène Delacroix (1798 - 1863): أشهر رسّام فرنسيّ في المدرسة الرومنطيقية الفرنسيّة.

[53←]
يحيل بودلير هنا على القصيدة المترجمة أعلاه للشاعر تيوفيل غوتييه (1811 - 1872)، وهو شاعر وروائيّ وناقد فنّي فرنسيّ أهداه بودلير مجموعته الشعريّة الشهيرة أزهار الشرّ Les Fleurs du mal. والقصيدة نفسها عنوانها «تعويض» «Compensation»، وهي متضمَّنة في مجموعة غوتييه الشعريّة ملهاة الموت La Comédie de la Mort. (المُراجِع)

[54←]
لوحة لدولاكروا رسمها في في 1822، وتوجد حاليّاً في متحف اللّوفر.

[55←]
تيودور جيريكو Théodore Géricault (1791 - 1824): رسّام ونحّات فرنسيّ من المدرسة الرومنطيقيّة.

[56←]
لوحة لدولاكروا شوهدت في المعرض الجماعيّ للعام 1840، وتوجد حالياً في متحف الفنون الجميلة في مدينة روان Rouen. وترايانوس Traianus (تراجان Trajan عند الفرنسيّين) هو إمبراطور رومانيّ (53 - 117 م.)

[57←]
لوحة لدولاكروا شوهدت في المعرض الجماعيّ للعام 1840، وتوجد حالياً في متحف اللّوفر.

[58←]
ألفونس كار Alphonse Karr (1808 - 1890): روائيّ وصحافيّ فرنسيّ.

[59←]
لوحة لدولاكروا رسمها في 1826.

[60←]
لوحة لدولاكروا رسمها في 1826.

[61←]
لوحة لدولاكروا رسمها في 1826.

[62←]

عنوانها الكامل اغتيال أسقف ليبج L’Assassinat de l’éveque de Liège: لوحة لدولاكروا رسمها في 1827.

[63←]

والتر سكوت (1832 - 1771) Walter Scott: الشّاعر والكاتب الإسكتلندي الشهير.

[64←]

لوحة لدولاكروا رسمها في 1923 - 1824.

[65←]

لوحة لدولاكروا شوهدت في المعرض الجماعيّ للعام 1835.

[66←]

لوحة لنفس الرسّام أنجزها في 1830. أمّا تاسو Tasso فهو شاعر إيطالي (1544 - 1595).

[67←]

لوحة لنفس الرسّام أكملها في 1839.

[68←]

لوحة لنفس الرسّام أنجزها في 1838. أمّا رعّاشو طنجة فهم راقصو فرقة عيساوة الشهيرة في أفريقيا الشمالية، يُدعَون كذلك لما يتخلّل رقصهم من تشنّجات وإيماءات شبيهة بالرّعشات. (المُراجِع)

[69←]

لوحة لنفس الرسّام شوهدت في المعرض الجماعيّ للعام 1839.

[70←]

لوحة لنفس الرسّام عُلّقت في المعرض الجماعيّ للعام 1846.

[71←]

من قصيدة «ثلاثيّات» «Terza rima» لتيوفيل غوتييه من مجموعته الشعريّة كوميديا الموت La Comédie de la Mort. وقد غيّر بودلير الضمير «هم» إلى «نا» (نحنُ).

[72←]

هو فيليب روفيير (1809 - 1847) Philippe Rouvière: صديق لدولاكروا، ممثّل مسرح فرنسيّ.

[73←]

المجدليّة في الصّحراء La Madelaine dans le désert لوحة لدولاكروا رسمها في 1843.

[74←]

موت ساردنابال La Mort de Sardanapale لوحة لدولاكروا رسمها في 1827، موجودة حاليّاً في متحف اللّوفر.

[75←]
يتوقّف بودلير مليّاً عند هذه الجداريّة في دراسته «سيرة أوجين دولاكروا وآثاره» المترجمة في آخِر هذا الكتاب. وأبولون Apollon هو في الميثولوجيا الإغريقية إله الطبّ والنورّ والموسيقى والشِّعر. وقد آثرنا هنا استخدام اسمه عند اللاتين: Apollo، لشيوعه أكثر في العربية واستساغةً له. (المُراجِع)

[76←]
لوحة رسمها دولاكروا في 1839.

[77←]
لوحة لدولاكروا رسمها في 1855.

[78←]
لوحة لنفس الرسّام، رسمها في 1854.

[79←]
لوحة لِنفس الرسّام رسمها في 1855.

[80←]
لوحة لنفس الرسّام أنجزها في 1824.

[81←]
أبيات لبودلير نفسه من قصيدة بعنوان «الفنارات» «Les Phares» ظهرت في مجموعته الشعريّة أزهار الشرّ Les Fleurs du mal في 1857. وفيها يصف ويقرّظ عوالم بضعة رسّامين أثيرين عنده.

[82←]
لودوفيكو أريوستو Ludovico Ariosto (1474-1533): شاعر إيطاليّ من عصر النهضة.

[83←]
إدغار بو Edgar Poe (1809 - 1849): شاعر وروائيّ وناقد أدبيّ أمريكيّ، من كبار ممثّلي الرومنطيقية الأمريكيّة.

[84←]
هو باولو كالياري Paolo Caliari، لُقّب فيرونيزه Véronèse (أي الفيرونيّ) نسبة إلى مسقط رأسه، مدينة فيرونا Verona الإيطالية، ولد فيها عام 1528 وتوفيّ في البندقيّة في 1588. من أهمّ رسّامي أواخر عصر النهضة.

[85←]

هذه مسوّدة لمشروع دراسة كان بودلير يعلّق على فكرتها أهميّة كبيرة ولم يقيّض له إتمامها. وقد نُشرت وريقاتها لأوّل مرّة في كتاب طرائف إستطيقيّة Curiosités esthétiques، الذي جمع فيه شارل آسلينو Charles Asselineau وتيودور دوبانفيل Théodore de Banville مقالات متفرّقة للشّاعر وأصدراه في منشورات الإخوة ميشيل ليفي Michel Lévy frères بباريس في 1868، أي بعد وفاة الشّاعر بسنة. ومن قراءة هذه الصفحات يتّضح أنّ بودلير كان ينوي تحليل الرّسم التربويّ ونقد التعليم السّائد في زمنه للرّسم. وعلى حبّه للفلسفة بحدّ ذاتها، يعارض هنا إخضاع الفنّ لسوى الفنّ وتحويله إلى وسيلة لنشر تعليم فكريّ أو أخلاقيّ. (المُراجِع، عن ط. ف.)

[86←]
بول شونافار (1807 - 1895) Paul Chenavard: رسّام فرنسيّ ذو ميول فلسفيّة كان بودلير يعدّه أنموذجاً للفنّان المتحذلق السّاعي إلى إخضاع الفنّ إلى منحىً فكريّ.

[87←]
يوهان فريديريش أوفربيك (1789 - 1869) Johann Friedrich Overbeck: رسّام ألمانيّ.

[88←]
بِيتر فون كورنيليوس (1783 - 1867) Peter von Cornelius: رسّام ألمانيّ.

[89←]
فيلهيلم فون كاولباخ (1805 - 1874) Wilhelm von Kaulbach: رسّام ألمانيّ.

[90←]
ألفريد ريتل (1816 - 1859) Alfred Rethel رسّام ألمانيّ.

[91←]
الفقرات التي تأتي في هذه المقالة بين قوسين تتضمّن تعداداً لمسائل وضعها ناشرا النصّ وتشير إلى فقرات كان بودلير قد بدأ بكتابتها ولم يكملها. وهما يشيران إلى أنّهما ينشران النصّ (بعد وفاة بودلير) لأنّه مكتمل في فقراته الأساسيّة. (المُراجِع)

[92←]
هانس هولباين (1497 - 1543) Hans Holbein: رسّام وحفّار ألمانيّ. كان أبوه رسّاماً أيضاً، ويحمل الاسم نفسه.

[93←]
وليام هوغارث (1697 - 1764) William Hogarth: رسّام وحفّار إنكليزيّ.

[94←]
جول ميشليه (1798 - 1874) Jules Michelet: مؤرّخ فرنسيّ وأحد كبار كُتّاب الحقبة الرومنطيقيّة.

[95←]
محفورة ماليخوليا (أو السوداويّة) Melencolia لألبرت دورر (سبق ذكره) وضعها في 1514، وقد شكّلت هذه المحفورة موضوع نقاش فنّي واسع.

[96←]
الأب نوارو l’abbé Noirot (1793 - 1880): أستاذ فلسفة لم ينشر نصوصاً، لُقّب بسقراط مدينة ليون.

[97←]
بيير مارتان لابراد Pierre Martin Laprade (1812 - 1883): شاعر ورجل أدب وسياسة فرنسيّ.

[98←]
جوزيفان سولاري Joséphin Soulary (1815 - 1891): شاعر فرنسيّ.

[99←]
لوي جانمو Louis Janmot (1814 - 1892): أحد أهمّ أقطاب مدرسة ليون في الرّسم الفرنسيّ في القرن التاسع عشر.

[100←]
بيير دوبون Pierre Dupont (1821 - 1870): مؤّلف نصوص أغانٍ فرنسيّ.

[101←]
جان دولافونتين Jean de La Fontaine (1621 - 1695): شاعر فرنسي ذو شهرة عالميّة.

[102←]
تُصوّر خرافة لافونتين الشعريّة «الثعلب والعنب» «Le Renard et les raisins» ثعلباً يتأمّل أعناباً في أعلى شجرة ويقول العبارة المذكورة أعلاه مؤاساة لنفسه لعجزه عن بلوغها. (المُراجع)

[103←]
هذا الكلام يؤخذ على مأخذ السخرية ويلخّص نظرة شونافار إلى الفنّانين الآخرين لا نظرة بودلير نفسه بطبيعة الحال. (المُراجِع)

[104←]
ألكساندر لودرو رولان Alexandrer Ledru-Rollin (1807 - 1874): رجل سياسة فرنسيّ عُيّن وزيراً للشؤون الداخليّة في حكومة 1848 المؤقّتة ثمّ أُجبر على اختيار المنفى.

[105←]
بيركليس Périclès (495 ق. م. - 429 ق. م.): خطيب ورجل دولة إغريقيّ.

[106←]

يشير بودلير إلى سلسلة لوحات لجانمو عنوانها الحقيقيّ قصيدة الروح Le Poème de l’âme، كان الفنّان يفكّر في جعلها تشمل أربعاً وثلاثين لوحة، وقد رافق اللّوحات الثماني عشرة الوحيدة المنجزة منها بتعليق رمزيّ بخطّ يده أثناء عرضها في ليون في 1854 وفي المعرض الدولي الذي أقيم في باريس في 1855. وتوجد اللّوحات اليوم في متحف الفنون الجميلة في ليون. (المُراجِع)

[107←]

أوستاش لوسوور Eustache Lesueur (1616 - 1655): رسّام فرنسيّ.

[108←]

لوحة لجانمو، عنوانها الصحيح هو الدرب السيّئ Le Mauvais Sentier، وهي اللّوحة السّابعة من قصيدة الرّوح (سبق ذكرها). (المُراجِع)

[109←]

لوحة لجانمو أيضاً، وهي اللّوحة الثامنة من قصيدة الرّوح. (المُراجِع)

[110←]

كان بودلير قد وضع رصداً نقديّاً لكلّ من المعرضين الجماعيّين السنويّين للعامَين 1845 و1846. وهنا يعود إلى النمط ذاته مع الكثير من التحرّر من قواعده وبنضج فكريّ أكبر، ليرصد المعرض الجماعيّ للعام 1859. وقد ظهرت الدراسة في حلقات في المجلة الفرنسيّة Revue française في الأعداد الصادرة في العاشر والعشرين من حزيران وفي الأوّل والعشرين من يوليو من العام نفسه. أمّا المعارض الجماعيّة (وتُسمّى بالفرنسية، هي والمقالات التي تُكرَّس لها: Salons): فهي تظاهرة فنّية سنويّة تشرف عليها الدولة الفرنسية، بدأتها في نهايات القرن السّابع عشر ولا تزال قائمة حتّى اليوم. وتقوم باختيار الأعمال التي تُعرض فيها لجنة مكوّنة من فنّانين وبعض نقّاد الفنون التشكيليّة وأساتذتها. (المُراجِع، عن ط. ف.).

[111←]

هو مدير تحرير المجلّة التي نشرت هذه الدراسة في أربعة من أعدادها، واسمه جان موريل Jean Morel. وكان توجيه المقالة إلى مدير التحرير تقليداً سائداً. (المُراجِع، عن ط. ف.)

[112←]

شارل روبير ليسلي Charles Robert Leslie (1794-1859): رسّام لموضوعات تاريخية وبورتريهات، إنكليزيّ.

[113←]

لا يستوقف بودليرَ من الرسّامين الأنغلوساكسونيّين الثلاثة الحاملين لاسم الشهرة هانت وكانوا حاضرين في هذا المعرض الجماعيّ إلّا اثنان. الأوّل، الذي يشير إلى «طبيعيّته المتصلّبة»، قد يكون الرسّام الأمريكيّ ويليام موريس هانت William Morris Hunt (1824 - 1879) أو ويليام هنري هانت Willima Henry Hunt (1790 - 1864)، وهو رسّام إنكليزي أطرى تيوفيل غوتييه على قدراته في المعاينة والتمثيل. أمّا الثاني فهو بالتأكيد ويليام هولمان هانت William Holman Hunt (1827 - 1900)، وهو رسّام إنكليزي ساهم في تشكيل أوّل مجموعة رسّامين ممهّدة للمدرسة الرفائيليّة.

[114←]
دانيال ماكليز Daniel Maclise (1806 - 1870): رسّام أيرلنديّ.

[115←]
جون إيفيرت ميله John Everett Millais (1829 - 1896): رسّام بريطاني.

[116←]
جون جيمس شالون John James Chalon (1778 - 1854): رسّام سويسريّ من عائلة بريطانيّة، معروف برسم المناظر الطبيعيّ ومشاهد من الحياة اليوميّة.

[117←]
نستبعد أن يكون بودلير قصدَ كلود مونيه (1840 - 1926)، أحد مؤسّسي المدرسة الانطباعية في الرسم الفرنسيّ، لأنّه كان أثناء صدور هذه المقالة دون سنّ العشرين ولم يلفت الأنظار إليه إلّا في 1866. وقد يكون المقصود هو كلود جيليه Claude Gilée، المعروف باللّورينيّ Le Lorrain (نسبة إلى منطقة اللّورين الفرنسية)، وهو أحد الوجوه الفرنسية الأكثر تمثيلاً لرسم المناظر الطبيعيّة. (المُراجِع)

[118←]
أنطوان واتو Antoine Watteau (1684 - 1721): رسّام فرنسيّ من التيّار الباروكيّ، عُني برسم مشاهد مسرحيّة واشتهر خصوصاً برسومه التي استلهمها بول فرلين Paul Verlaine في مجموعته الشعريّة أعياد غزليّة Fêtes galantes. (المُراجِع)

[119←]
السّير فرنسيس غرانت Sir Francis Grant (1810 - 1878): رسّام إسكتلندي.

[120←]
جوشوا رينولدز: رسّام بريطانيّ مختصّ في رسم البورتريهات، سبق ذكره.

[121←]
جايمس كلارك هوك James Clarke Hook (1819 - 1907): رسّام إنكليزيّ.

[122←]
جوزاف نويل باتون Joseph Noel Paton (1821 - 1900): رسّام ونحّات وشاعر إسكتلندي.

[123←]
يوهان هاينريش فوسلي Johann Heinrich Füssli (1741 - 1825): رسّام وناقد فنّ بريطانيّ من أصول سويسريّة.

[124←]
جورج كاترمول George Catermole (1800 - 1868): رسّام إنكليزيّ.

[125←]
كين Kean وماكريدي Macready: يذكر بودلير هنا أهمّ ممثّلين مسرحيّين إنكليزيّين في القرن التاسع عشر. (المُراجِع، عن ط. ف.)

[126←]
أوكتاف بنغيلي (1811 - 1870) Octave Penguilly: رسّام مناظر طبيعيّة وتاريخيّة وحفّار فرنسيّ.

[127←]
شارل لوبران (1619 - 1690) Charles Le Brun: رسّام فرنسيّ عرف خصوصاً بجداريّاته التي يزيّن بعضها قصر فرساي قرب باريس.

[128←]
جاك لوي دافيد: رائد المدرسة الكلاسيكيّة الجديدة في الرّسم الفرنسي، سبق ذكره.

[129←]
أنطوان أوغست بريو (1809 - 1879) Antoine-Augustin Préault: نحّات وحفّار فرنسي من أهمّ ممثّلي الحركة الرومنطيقيّة.

[130←]
هونوريه فيكتوران دومييه (1808 - 1879) Honoré Victorin Daumier: رسّام بالزيت والحفر ونحّات فرنسي، ساهم في تطوير فنّ الكاريكاتير في فرنسا.

[131←]
غوستاف ريكار (1823 - 1873) Gustave Ricard: رسّام فرنسيّ.

[132←]
ريتشارد باركس بوننغتون (1802 - 1828) Richard Parkes Bonington: رسّام وطبّاع على الحجر رومنطيقيّ بريطاني، كان مقيماً في باريس.

[133←]
لم يكن الكاتب والناشر إميل دوجيراردان (1735 - 1808) Émile de Girardin متوفّىً يومذاك، ولكنّه كان قد تخلّى عن إدارة تحرير صحيفة لابرس La Presse قبل أن يستعيدها في 1862. (المُراجِع، عن ط. ف.)

[134←]
العبارة مأخوذة من الكتاب الأوّل من رعويّات فرجيليوس.

[135←]
إرنست ميسونييه (1815 - 1891) Ernest Meissonier: رسّام ونحّات فرنسيّ. كان متخصّصاً في الرسم التاريخيّ.

[136←]

بيير كورناي (1606 - 1684) Pierre Corneille: شاعر فرنسي. معروف بمآسيه الشعريّة.

[137←]

جان فيكتور برتان (1775 - 1842) Jean Victor Bertin: رسّام فرنسيّ من المدرسة الكلاسيكيّة الجديدة.

[138←]

كونستان ترواين (1810 - 1865) Constant Troyon: رسّام فرنسيّ عني برسم المَناظر والحيوانات.

[139←]

يحيل بودلير هنا على عنوان لكوميديا غنائيّة لجوزيف روزييه Joseph Rosier أنجزها في 1849.

[140←]

إنجيل متّى، 17/17، العهد الجديد، دار المشرق، بيروت، طبعة جديدة، 1989.

[141←]

لوحة لإرنست سينيورجون (1820 - 1904) Ernest Seigneurgens.

[142←]

مسرحيّة في خمسة مشاهد للمسرحيّ الألمانيّ آوغست فون كوتسيبو (1761 - 1819) August von Kotzebue.

[143←]

لوحة للرسّام جوزيف رينيه غويزو (1821 - 1880) Joseph-René Gouezou الذي كان معروفاً بلوحاته التاريخية.

[144←]

للكاتب الفرنسيّ شاتوبريان Chateaubrilland كتاب شهير بالعنوان نفسه، ومن هنا اعتذار بودلير. (المُراجِع)

[145←]

في كلمة «الشروق» إشارة ساخرة إلى كون هذا الملك كان قد لقّب نفسه الملك-الشمس. (المُراجِع)

[146←]

عمل للنحّات بيير هيبير (1804 - 1869) Pierre Hébert.

[147←]

لوحة للرسّام غابريال بريار (انظر في حاشية لاحقة).

[148←]

جاكوبو باسانو Jacopo Bassano ويُدعى أيضاً جاكوبو دل بونته Jacopo dal Ponte (1510 - 1592): رسّام إيطالي من مدرسة البندقيّة.

[149←]
جوليو رومانو Giulio Romano (1492 - 1499): رسّام ومهندس معماريّ إيطاليّ كان التلميذ المفضّل لدى رفائيل.

[150←]
باتشيو باندينلّي Baccio Bandinelli (1493 - 1560): رسّام ونحّات مشهور ينتمي إلى عصر النهضة الإيطاليّة.

[151←]
غابرييل بريار Gabriel Briard (1725 - 1777): رسّام مَناظر وبورتريهات ولوحات تاريخيّة فرنسيّ.

[152←]
إحالة إلى موريلا Morella، إحدى قصص مجموعة حكايات خارقة للعادة Extraordinary Stories لإغار بو Edgar Poe (المُراجِع، عن ط. ف.)

[153←]
لوي داغير Louis Daguerre (1787 - 1851): رسّام ومصوّر فوتوغرافيّ فرنسيّ جعل تسويقه لآلة «الداغريوتيب» daguerréotype التي استوحاها من أعمال جوزيف نيسيفور نييبس (Joseph Nicéphore Niépce (1765 - 1833 وإسهامه في انتشارها وراء اعتباره لفترة مخترع التصوير الفوتوغرافيّ.

[154←]
ألكساندر دوما Alexandre Dumas (1802 - 1870): كاتب فرنسيّ شهير.

[155←]
جاك كازوت Jacques Cazotte (1719 - 1792): كاتب فرنسيّ.

[156←]
الأعمال الثلاثة المذكورة هنا هي لألكساندر دوما، الأوّلان مسرحيّتان، والثالث رواية شهيرة كتبها بالاشتراك مع أوغست ماكيه Auguste Maquet. (المُراجِع)

[157←]
أشيل ديفيريا Achille Devéria (1800 - 1857): رسّام وحفّار فرنسيّ من الحقبة الرومنطيقيّة.

[158←]
لوي بولانجيه Louis Boulanger (1806 - 1867): رسّام وشاعر فرنسيّ صديق لفيكتور هيغو.

[159←]
هيبوليت بوترليه (Hippolyte Poterlet (1803 - 1835: رسّام فرنسيّ صديق لدولاكروا.

[160←]
هو ريتشارد باركس بوننغتون، رسّام بريطانيّ رومنطيقيّ، سبق ذكره.

[161←]
بيت شهير للشّاعر اللّاتيني هوراس (هوراتيوس) (65 ق. م - 27 ق. م) يصوّر فيه نزعة الإنسان الدائمة إلى مدح الماضي والأسف عليه.

[162←]
معلوم أنّ ألكساندر دوما كان قد دأب على وضع كتب أشرك فيها كتّاباً «ثانويّين» في ضرب من العمل المأجور، وقد جرّ ذلك عليه اتّهامات تطال تأليفه لكتب أخرى له. (المُراجِع)

[163←]
يرمز الأرجوان في الأدب الغربيّ إلى الثراء والقوّة والتمكّن. (المُراجِع)

[164←]
أوجين لامي (Eugène Lami (1800 - 1890: رسّام فرنسيّ عني برسم أجواء الصالونات وباللّوحات التاريخية وتزيين الكتب.

[165←]
الرّجل المقصود هو الرسّام الفرنسيّ أوجين دولاكروا، وسيتسعيد بودلير هذا الكلام في دراسته عنه في آخِر هذا الكتاب.

[166←]
يستلهم بودلير هنا بيتَ شعرٍ لهوراس (هوراتيوس): «يمكن أن يلفحه الخراب دون أن يرتجف» (أناشيد، 3).

[167←]
بيير بول روبنس (Pierre Paul Rubens (1577 - 1640: رسّام فلامنديّ مولود في أيرلندا، من التيّار الباروكيّ.

[168←]
بول دولاروش (Paul Delaroche (1797 - 1856: رسّام فرنسيّ، كان بودلير يرى فيه رسّاماً برجوازيّاً مجردّاً من الموهبة.

[169←]
هوراس فيرنيه (Horace Vernet (1789 - 1863: رسّام فرنسيّ. عرفَ بلوحاته العسكريّة والحربيّة.

[170←]
الفنطازيّة fantaisie هي الخيال المبتكِر أو ملكة التوّهم. (المُراجِع)

[171←]
هو بطل تراجيديا لبيير كورناي عنوانها بوليوكت Polyeucte عُرضت للمرّة الأولى في 1641.

[172←]
ألفونس لوغرو (1837 - 1911) Alphonse Legros: رسّام وحفّار ونحّات فرنسيّ.

[173←]
آمان غوتييه (1825 - 1894) Amand Gautier: رسّام فرنسيّ ينتمي إلى النزعة الواقعيّة.

[174←]
لوحة لألفونس لوغرو، الذي يخصّه بودلير بهذه الصفحة. (المُراجِع)

[175←]
هذا الكاتب هو ستندال، على ما يرى كلود بيشوا Calude Pichois، ناشر آثار بودلير الكاملة في سلسلة لابلياد La Pléiade، يذكره محقّق طبعة فلاموريون. (المُراجِع، عن ط. ف.)

[176←]
إشارة إلى رواية تريسترام شاندي Tristram Shandy للكاتب الإنكليزي لورنس ستيرن (Laurence Sterne 1713 -1768)، التي نرى فيها إلى بطلها وهو يمحض حماره أكبر حنان وتوقير ممكنين، وذلك لطاعته وقوّة تحمّله، ذاهباً في ذلك إلى حدّ محادثته وإهدائه حلوى اللّوز والسكّر عندما يحجم الحمار عن التهام الأرضيّ-الشوكيّ لمرارته. (المُراجِع)

[177←]
فيليب دوشمباني (1602 - 1674) Philippe de Champagne: رسّام وحفّار فرنسيّ كلاسيكيّ.

[178←]
لوحة لدولاكروا رسمها في 1841.

[179←]
التوجات جمع توجة toge، هي رداء روماني فضفاض بقي يُستخدم رداءً للقضاة والأساتذة، ولا يزال هؤلاء يستخدمونه في المناسبات. (المُراجِع)

[180←]
لوحة لدولاكروا رسمها سنة 1820. وللرسّام الإيطاليّ تيتسيانو لوحة بالعنوان ذاته، ينطلق منها دولاكروا وينشئ عملاً مختلفاً تماماً، ولذا يذكره بودلير في العبارة التالية. (المُراجِع)

[181←]

رينيه هو الكاتب الفرنسيّ شاتوبريان، سبق ذكره، اسمه الكامل هو فرانسوا رينيه دوشاتوبريان (François-René de Chateaubriand (1768 - 1848: والعبارة آتية من كتابه مسالك الرّحلة من باريس إلى أورشليم Itinéraire de Paris à Jérusalem. وفي قوله إنّ هذا هو القبر الوحيد الذي لن يكون لديه أيّة وديعة ليسلّمها في يوم الحساب إشارة إلى انبعاث المسيح بُعَيد صلبه وصعوده إلى السماء، فهو قبر فارغ. (المُراجِع)

[182←]

لوحة لدولاكروا رسمها في 1857.

[183←]

لوحة لدولاكروا رسمها في 1859.

[184←]

هو المؤلّف الشعريّ الشهير لأوفيديوس (43 ق. م. - 17 أو 18 ق. م.) Publius Ovidius Naso. وهنا يعرض بودلير لوحة دولاكروا المعنونة أوفيديوس منفيّاً في ديار السكيثيّين Ovide en exil chez les Scythes، التي شوهدت في المعرض الجماعيّ للعام 1859. ولسبب غير معلوم كان الإمبراطور أغسطس قيصر قد نفى الشّاعر إلى بنطس Pont-Euxin القائمة على ضفاف البحر الأسود (رومانيا حاليّاً)، وكانت تسكنها أقوام متوحّشة. (المُراجع)

[185←]

الحزينات Les Tristes هو عنوان مجموعة رسائل كتبها أوفيديوس شعراً إلى أهله وأصدقائه من منفاه بين السكيثيّين. (المُراجِع)

[186←]

أوسونيا Ausonie: إقليم من شمال أيطاليا، والاسم عند قدامى الشعراء، فرجيليوس مثلاً، يُطلَق على إيطاليا بكاملها. (المُراجِع)

[187←]

لا يزال الكلام على أوفيديوس، يشبّهه بودلير بأورفيوس Orpheús، وهو في الميثولوجيا الإغريقيّة شاعر وموسيقيّ نزل إلى الجحيم بحثاً عن حبيبته أوريديكه Eurudíkê. (المُراجِع)

[188←]

السّرماتيّون هم السّكيثيّون، سكّان ضفاف البحر الأسود المتوحّشون الذي نُفيَ أوفيديوس في ديارهم. ويوضّح بودلير نفسه في الفقرة التالية أنّ هذه القبسة مأخوذة من كلام أودور Eudore، وهو الشخصيّة المحوريّة في كتاب شاتوبريان، الذي يذكره بودلير أيضاً، كتاب الشّهداء Les Martyrs. أودور في رواية شاتوبريان التاريخيّة محارب رومانيّ من أصل يونانيّ عاش في القرن الثالث، يسرد في العمل سيرته من بداياته محارباً حتّى عودته إلى مسقط رأسه، إقليم أركاديا في اليونان. (المُراجع)

[189←]

الناتشيز Les Natchez: نصّ كتبه شاتوبريان في شبابه ولم يُنشر إلّا في 1826، أي بعد وفاته بعامين، ضمن آثاره الكاملة، ويُعَدّ رواية وقصيدة نثر طويلة في آن، ويشتمل أيضاً على النصّين المعروفين بعنوان أتالا Atala ورينيه René اللذين غالباً ما يُطبَعان منفصلين. كتب كبير النّاثرين الرومنطيقيّين الفرنسيّين عمله هذا أثناء نفيه إلى لندن (من 1797 إلى 1799) لمعارضته الثورة الفرنسيّة، وفيه يسرد تاريخ قبيلة الناتشيز الهنديّة الحمراء وتمرّدها على الفرنسيّين في 1727 وكذلك رحلة البطل رينيه إلى ديارهم ومصرعه على يد واحدٍ منهم. (المُراجِع)

[190←]
يذكّر ميشيل دراغيه، محقّق طبعة فلاماريون من هذه النصوص، بأنّ بودلير يقتبس هنا خاتمة أتالا لشاتوبريان، وهو كما أسلفنا أحد أقسام عمله المعنون الناتشيز. (المُراجِع)

[191←]
أوجين فرومنتان Eugène Fromentin (1820 - 1876): كاتب ورسّام فرنسيّ صاحب الكثير من اللّوحات الاستشراقيّة.

[192←]
لوي شارل دوزوبري Louis Charles Dezobry (1807 - 1893): مؤرّخ وكاتب فرنسيّ، له مصنّف في التاريخ كما يعرضه الرسّامون: التاريخ عبرَ الرَسم L'Histoire en peinture، صدر في 1847.

[193←]
قد يكون المقصود هو أوغست بارتليمي غليز A'uguste-Barthélemy Glaize (1807 - 1893): رسّام لوحات تاريخيّة ومشاهد من الحياة اليوميّة، رومنطيقيّ، فرنسيّ. (المُراجِع)

[194←]
هركولانيوم Herculaneum مدينة رومانيّة قديمة.

[195←]
لوحة للرسّام جان لوي هامون Jean-Louis Hamon (1821 - 1874)، رسمها في 1852.

[196←]
جملة من ستّة أعمدة للزينة للنحّات توني أنطوان إيتكْس Tony Antoine Étex (1808 - 1888).

[197←]
سخرية لاذعة من بودلير، فهو يخترع اسم ساحة من الكلمة التي تدلّ في الفرنسية على مشرحة الموتى. (المُراجِع)

[198←]
توماس هود Thomas Hood (1799 - 1845): شاعر إنكليزيّ، ويشير بودلير هنا إلى عمله نزوات وغرابات Whims and Oddities (1826). (المُراجِع، عن ط. ف.)

[199←]
الحَضون شيطان ذكَر تقول الأساطير الرافدينيّة والإغريقيّة القديمة إنّه يعانق أجساد الفتيات أثناء نومهنّ. (المُراجِع)

[200←]
لكنّ الإسطبل فيه عدّة خنازير، كما يمكن التكهّن بالمعنى المجازيّ لمرض التهاب الأجفان sty [المذكور في نصّ هود] (بودلير).

[201←]
الكتاب المقصود لإدوار فورنييه Edouard Fournier هو القديم-الجديد: التاريخ القديم للاختراعات والاكتشافات الحديثة (Le Vieux-Neuf: Histoire Ancienne Des Inventions Et Decouvertes Modernes 1859).

[202←]
جان ليون جيروم Jean Léon Gérome (1824 - 1904): رسّام ونحّات فرنسيّ من تلاميذ دولاروش. وهو من الرسّامين الاستشراقيّين البارزين في القرن التاسع عشر.

[203←]
صراع ديَكة Combat de coqs: لوحة لجيروم عُلّقت في المعرض الجماعيّ للعام 1847، وهي توجد اليوم في متحف اللّوفر.

[204←]
مانيلا Manille هي عاصمة الفليبين وأكثر مدنها كثافة سكّانيّة.

[205←]
عصر أغسطس Le siècle d'Auguste: لوحة لجيروم عُلّقت في المعرض الدوليّ سنة 1855. وأغسطس Augustus هو الإمبراطور الرومانيّ الشهير (63 ق. م. - 14 ق. م.).

[206←]
تلميح ساخر إلى لوحة جيروم السّلام عليك يا قيصر Ave, Caesar، التي تصوّر سيركاً في روما القديمة. (المُراجِع، عن ط. ف.)

[207←]
كان النّعت «البِدان» أو «أصحاب الكروش» les Ventrus يُطلق يومئذ على نوّاب الوسط الفرنسيّين. (المُراجِع، عن ط. ف.)

[208←]
لوحة لجيروم أيضاً، عُلّقت في المعرض الجماعيّ للعام في 1859.

[209←]

بيير أنطوان بودوان Pierre Antoine Baudouin (1723 - 1769): رسّام فرنسيّ ترك لوحات مجونيّة وعدّة جداريّات.

[210←]
يحيلنا بودلير هنا على لوحة لجيروم تحت عنوان موت يوليوس قيصر Mort de César، شاهدها في المعرض الجماعيّ للعام 1859.

[211←]
كلمة «الديكتاتور» مستخدمة هنا بمعناها القديم إذ كانت تسمّي في روما القديمة قاضياً تُسلَّم له كلّ الصلاحيّات في فترة أزمة. (المُراجِع، عن ط. ف.)

[212←]
الطوبوغرافيا هي رسم الأماكن هندسيّاً وتحديد تشكّلها وانحداراتها، إلخ. (المُراجِع)

[213←]
إيزيدور بيلس Isidore Pils (1813 - 1875): رسّام فرنسيّ، فاز بجائزة روما، الفرنسيّة، في 1838.

[214←]
نيكولا توسان شارليه Nicolas-Toussaint Charlet (1792 - 1845): حفّار ورسّام فرنسيّ امتدحه بودلير في دراسة له عن الكاريكاتير الفرنسيّ.

[215←]
أوغست رافيه Raffet (1804 - 1860): رسّام وحفّار فرنسيّ تلميذ لشارليه، عُني بمضوعات شعبيّة عالجها بكثير من الدّعابة.

[216←]
لوحة لبنغيلي (سبق ذكره)، رسمها في 1857.

[217←]
إحالة على قولة للافونتين في إحدى خرافاته الشعريّة Fables.

[218←]
فرانسوا جيرمان ليوبول تابار François Germain Léopold Tabar (1818 - 1869): رسّام فرنسيّ، تلميذ لدولاروش.

[219←]
تواجهنا بعض المقالات المكتوبة بالعربيّة أو المترجَمة إليها بالخلط بين النعتين «رومنطيقيّ» romantique و«رومنسيّ» romanesque. الأوّل يحيل في الحقيقة على نصّ أو كاتب أو فنّان ينتمي إلى الحركة المعروفة بالرومنطيقيّة. أمّا النعت «رومنسيّ» فمشتقّ من المفردة الفرنسيّة roman، أي «الرواية»، وهو يشير في

الرّسم إلى لوحات تعالج شخصيّات (خياليّة غالباً) ومغامرات ومشاعر وأحداثاً، أي يمكن القول إنّها لوحات ذات طابع أدبيّ أو حكائيّ. (المُراجِع)

[220←]
إميل شارل واتييه Emile Charles Wattier (1880 - 1868): رسّام بالزيت والحفر والطبع على الحجر، فرنسيّ.

[221←]
أنطوان واتو: رسّام فرنسيّ من التيّار الباروكيّ، سبق ذكره.

[222←]
شارل شابلان Charles Chaplin (1825 - 1891): رسّام فرنسيّ، عُرف برسم المَناظر الطبيعيّة والبورتريهات.

[223←]
سيلستان نانتوي Célestin Nanteuil (1813 - 1873): رسّام فرنسيّ رومنطيقيّ عُرف خصوصاً برسومه في الحفر بالحمض.

[224←]
هنري شارل أنطوان بارون Henri Charles Antoine Baron (1816 - 1885): رسّام فرنسيّ، شارك في معرض 1859 الجماعيّ بلوحات مستوحاة من إقامة له طويلة في إيطااليا.

[225←]
لوحة رسمها جان باتيست كليزانجيه Jean-Baptiste Clésinger (1814 - 1883) في إيطاليا، حيث كان يقيم، وهو رسّام ونحّات فرنسيّ عُرف خصوصاً بلوحته امرأة لدغتها أفعى (Femme piquée par un serpent 1848).

[226←]
أنطوان أوغست إرنست هيبير Antoine Auguste Ernest Hébert (1817 - 1908): رسّام فرنسيّ، تلميذ لآنغر ودافيد ودولاروش، فاز بجائزة روما، الفرنسيّة، في 1839.

[227←]
يقصد لوحة هيبير المعنونة العالِمة [الرّاقصة الشرقيّة] L'Almée، وقد شوهدت في المعرض الجماعيّ للعام 1849.

[228←]
بول بودري Paul Baudry (1828 - 1886): رسّام فرنسيّ، أحد كبار ممثّلي الرسم الأكاديميّ.

[229←]

الرّاهبة La Vestale: لوحة لبودري شوهدت في المعرض الجماعيّ للعام 1857. وراهبة اللّوحة هي تحديداً واحدة من خادمات فيستا Vesta، إلهة المنزل والعائلة في الميثولوجيا الرومانيّة.

[230←]

نرسيس فرجيليو دياز Narcisse Virgilio Díaz (1807 - 1876): رسّام فرنسيّ. عُرف في بداياته بلوحاته ذات الأجواء الشرقيّة ومَناظره، ثمّ خبا نجمه.

[231←]

أنطونيو أليغري دا كوريجو Antonio Allegri da Correggio (1489 - 1534): رسّام إيطالي من مدرسة بارما، ومن أكبر معلّمي عصر النهضة.

[232←]

بيير بول برودون Pierre-Paul Prud’hon (1758 - 1823): رسّام ما قبل رومنطيقيّ فرنسيّ.

[233←]

ألكساندر بيدا Alexandre Bida (1823 - 1889): رسّام فرنسيّ، تلميذ لدولاكروا.

[234←]

فرانسو نيكولا شيفلار François Nicolas Chifflart (1825 - 1901): رسّام وحفّار فرنسيّ.

[235←]

ساهم شيفلار في المعرض الجماعيّ للعام 1859 بهذين الرّسمين وبلوحتين.

[236←]

آري شيفر Ary Scheffer (1795 - 1858): رسّام فرنسيّ من أصل هولنديّ من كبار المعلّمين في فنّ الرسم الرومنطيقيّ الفرنسيّ، ذو نزعة صوفيّة وحالمة.

[237←]

أوجين فرومنتان: كاتب ورسّام فرنسيّ، عُرف بلوحاته الاستشراقيّة وبرحلتَيه إلى أفريقيا الشمالية وأفريقيا السّوداء، سبق ذكره.

[238←]

«الداندية» Dandysme أو نزعة التأنّق، يخصّها بودلير بفصل صغير في دراسته رسّام الحياة الحديثة، المترجمة في هذا الكتاب.

[239←]

جورج كاتلن Geroge Catlin (1796 - 1872): رسّام أمريكيّ عُني خصوصاً برسم هنود أمريكا الحمر.

[240←]

فيدياس Phidias (حوالى 490 ق. م. - حوالى 430 ق. م.): نحّات من المدرسة الكلاسيكيّة الإغريقيّة الأولى.

[241←]
جوزيف لييس Joseph Liès (1821 - 1865): رسّام بلجيكي هو تلميذ لهنري لايس (انظر الحاشية التالية)، شارك في معرض 1859 الجماعيّ بلوحته شرور الحرب التي سيذكرها بودلير بعد وهلة.

[242←]
هنري لايس Henri Leys (1815 - 1859): رسّام بلجيكي، كان مختصّاً برسم اللّوحات التاريخيّة والحياة اليوميّة.

[243←]
هما في الميثولوجيا الإغريقيّة ابنا زيوس التوأمان من زوجته ليدا Léda، اسماهما كاستور Castor وبوليكس Pollux، يرمزان إلى الفتوّة ويظهران في هيئة مخلّصَين من المحن ويُعتبَران حاميَي البحّارة. (المُراجع)

[244←]
جاك كالّو Jacques Callot (1592- 1635): رسّام فرنسيّ من كبار معلّمي الحفر بالحمض. يلمّح بودلير إلى لوحته بؤس الحرب Misères de la guerre.

[245←]
لوحة للرسّام الفرنسيّ أوكتاف بنغيلي، سبق ذكره، رسمها في 1858.

[246←]
فريدريك ليتون Frederick Leighton (1830 - 1896): رسّام إنكليزيّ، أحد كبار ممثّلي فنّ الرسم الفيكتوريّ.

[247←]
جان مارك بو Jean-Marc Baud (1828 - 1870): رسّام من جنيف.

[248←]
حدث اهتداء شاول الطرسوسيّ إلى المسيحيّة على أثر رؤيا عرضت له في طريق دمشق، يرى فيها يسوع يقول له: «شاول، شاول، لماذا تضطهدني؟» فكفَّ منذ تلك اللحظة عن مطاردة أتباع يسوع وسمّى نفسه بولس وصار يخدم رسالة المسيح، وهو لم يرَه قبل ما يسمّى حادثة الصّلب. انظر مختلف رسائله في العهد الجديد وكذلك سفْر «أعمال الرُّسُل». وصار التّعبير «طريق دمشق» يرمز إلى كلّ لحظة تحوّل حاسم في حياة إنسان. (المُراجِع)

[249←]
جان دولابروير Jean de La Bruyère (1645 - 1696): فيلسوف أخلاقيّ فرنسيّ مشهور بكتابه الطّبائع Les Caractères، المكوّن من نصوص أدبيّة وجيزة تشكّل بمجموعها رصداً دقيقاً وواسعاً لطبائع الفرنسيّين وعاداتهم وأفكارهم في القرن السابع عشر.

[250←]

فرانسوا جيرار François Gérard (1770 - 1837): رسّام لوحات تاريخيّة وبورتريهات ومزيّن كتب نيوكلاسيكيّ فرنسيّ.

[251←]

توماس لورنس Thomas Lawrence (1769 - 1830) فنّان بريطانيّ كان أهمّ رسّام بورتريهات في عهد الوصاية في إنكلترا (1811 - 1820) وعهد جورج الرابع (1820 - 1830).

[252←]

آموري دوفال Amaury-Duval (1808 - 1885): تلميذ لآنغر مشهور بتزيين الكنائس وبرسم البورتريهات.

[253←]

هنري ليمان Henri Lehmann (1814 - 1882): رسّام فرنسيّ من أصل ألمانيّ، تلميذ لآنغر وأحد أهمّ الفنّانين التشكيليّين الأكاديميّين.

[254←]

هيبوليت فلاندران Hippolyte Flandrin (1809 - 1864): تلميذ لآنغر، وأحد ممثّلي الرّسم النيوكلاسيكيّ.

[255←]

ديسيديريوس إيراسموس Desiderius Erasmus (1467 - 1536): فيلسوف ورجل لاهوت إنسانيّ النّزعة وأحد أهمّ وجوه الثقافة الأوروبيّة.

[256←]

فرانسوا بونفان François Bonvin (1817 - 18887): رسّام وحفّار فرنسيّ ينتمي إلى المدرسة الواقعيّة، كان بودلير يثمّن، مع ذلك، أعماله.

[257←]

فرانسوا جوزيف هايم François Joseph Heim (1787 - 1865): رسّام فرنسيّ ساهم في المعرض الجماعيّ للعام 1859 بستّة وأربعين بورتريهاً لأكاديميّين فرنسيّين.

[258←]

فوستان بوسون Faustin Besson (1821 - 1882): رسّام فرنسيّ كسبت له براعته تقدير الأوساط الرسميّة والبرجوازيّة في عهد نابليون الثالث، فقام بتزيين العديد من الأبنية والمؤسّسات.

[259←]

غوستاف ريكار Gustave Ricard (1823 - 1873): رسّام فرنسيّ برع في فنّ البورتريهات وأنجز نسخاً مرموقة من أعمال أكبر أساطين الرَسم السابقين.

[260←]

أنطوان فان ديك (1599 - 1641) Antoine van Dyck: رسّام وحفّار فلامنديّ باروكيّ الأسلوب، اعتُبر أهمّ رسّام في بلاط إنكلترا الملكيّ في عصره.

[261←]
رامبرانت (1606 - 1669) Rembrandt: فنّان هولنديّ، من أهمّ الرسّامين في تاريخ فنّ الرسم وخاصّة في الأسلوب الباروكيّ.

[262←]
فريديريك أوكونيل (1823 - 1885) Frédérique O'Connell: رسّامة ألمانيّة كانت مقيمة في باريس، لمعت لفترة برسومها للبورتريهات ومحفوراتها بالحمض.

[263←]
فرانسوا لوي فرانسيه (1814 - 1897) François-Louis Français: رسّام بالزّيت والحفْر ومزيّن كتب فرنسيّ، من أشهر رسّامي المناظر في زمنه.

[264←]
أوغست أناستازي (1820 - 1889) Auguste Anastasi: رسّام فرنسيّ، تلميذ لدولاكروا وكورو ودولاروش.

[265←]
شارل لورو (1814 - 1895) Charles Leroux: رسّام فرنسيّ، تلميذ لكورو.

[266←]
جول بروتون (1827 - 1906) Jules Breton: شاعر ورسّام فرنسيّ عني بتصوير عالم المزارعين.

[267←]
ليون بيلي (1827 - 1877) Léon Belly: رسّام مناظر طبيعيّة ولوحات استشراقيّة.

[268←]
أنطوان شنتروي (1816 - 1873) Antoine Chintreuil: رسّام مناظر طبيعيّة فرنسيّ، يُعَدّ من الممهّدين للرسم الانطباعيّ.

[269←]
شارل فرانسوا دوبينيي (1817 - 1878) Charles-François Daubigny: رسّام بالزّيت والحفْر فرنسيّ، يُعتبر عمله حلقة وصل بين الرومنطيقيّة والانطباعيّة.

[270←]
جان فرانسوا ميليه (1814 - 1875) Jean-François Millet: حفّار ورسّام فرنسيّ من المدرسة الواقعيّة، عُرف خصوصاً برسمه للحقول. (فرّق بينه وبين الرسّام البريطاني ميله Millais، سبق ذكره).

[271←]
كونستان ترو ايون: رسّام فرنسيّ عُني برسم المَناظر والحيوانات، سبق ذكره.

[272←]
تيودور روسو Théodore Rousseau (1812 - 1867): رسّام مناظر طبيعيّة فرنسيّ.

[273←]
جان باتيست كورو Jean-Baptiste Corot (1796 - 1875): رسّام وحفّار فرنسيّ، من كبار رسّامي المناظر الطبيعيّة.

[274←]
أوجين لافييَيّ Eugène Lavieille (1820 - 1889): رسّام مناظر طبيعيّة فرنسيّ، تلميذ لكورو.

[275←]
بول هويه Paul Huet (1804 - 1869): رسّام فرنسيّ، تلميذ لغيران وغرو، ومن أبرز ممثّلي رسم المناظر الرومنطيقيّ.

[276←]
لوي جادان Louis Jadin (1805 - 1882): رسّام فرنسيّ، بدأ برسم طرديّات (لوحات صيد) ثمّ انعطف إلى رسم المناظر الطبيعيّة.

[277←]
أوجين بودان Eugène Boudin (1824 - 1898): رسّام فرنسيّ، من أوّل الفنّانين الفرنسيّين الذين رسموا المناظر في قلب الطبيعة، أي خارج محترفاتهم. من الممهّدين للرّسم الانطباعيّ.

[278←]
شارل ميريون Charles Meryon (1821 - 1868): رسّام وحفّار فرنسيّ وضابط في البحريّة. اكتشفه بودلير سنة 1860.

[279←]
من قصيدة «باريس المدينة الأمّ!» («Oh! Paris est la cité mère!») لفيكتور هوغو Victor Hugo.

[280←]
إدوارد هلدبراندت Eduard Hildebrandt (1818 - 1869): رسّام ألمانيّ كان متخصّصاً برسم مناظر من أوروبّا الشماليّة.

[281←]
تلميح إلى رواية سيرافيتا Séraphita لبلزاك.

[282←]

جورج كاتلِن: رسّام أمريكيّ عُني برسم عالَم الهنود الحمر، سبق ذكره.

[283←]

الدّيوراما diorama هي لوحة تصوّر الموضوع، إنساناً كان أو حيواناً، في محيطه الطبيعيّ.

[284←]

هربوقراطيس Harpokratês: هو في الميثولوجيا اليونانية القديمة إله طفل، وهو من أصل مصريّ قديم، ضرب من محاكاة للصّغير حورس، ابن إيزيس وأوريس، الذي كان يُعبَد في الإسكندريّة.

[285←]

فينوس Vénus هي في الميثولوجيا الرومانية ربّة العشق والجمال الأنثويّ، تقابلها في الميثولوجيا الإغريقيّة أفروديت Aphrodite. وهيبيه Hébé هي في الميثولوجيا الإغريقيّة ربّة الشّباب وعنفوان الفتيات.

[286←]

عبارة للشاعر الفيلسوف اللاتيني تيتس لوكريتيوس Titus Lucretius (القرن الأوّل السابق لميلاد المسيح) من قصيدته الفلسفيّة في طبيعة الأشياء De natura rerum، 2، 79.

[287←]

تكشف هذه العبارة عن المكانة التي بات بودلير يمنحها للنّحت في شعريّة للسموّ يربطها بميل إلى الضخامة. وخلافاً لما كتب بعض النقّاد، فهو لا يناقض هنا فهمه السّابق (في 1846) للنّحت باعتباره فنّاً غائصاً في وهم المحاكاة وبالتالي مملّاً بقدرما ينيط بالنحت مهمّة جديدة ويتوقّع مساهمته إلى جانب الموضة وفنّ الكاريكاتير في صنع فنون مدينيّة. (المُراجِع، عن ط. ف.)

[288←]

بباعث من دأب بودلير على كتابة أسماء شهرة الفنّانين فحسب، لا نعلم هل يقصد نيكولا كوستو (Nicolas Coustou (1658 - 1733 أم شقيقه الأصغر غيّوم كوستو (Guillaume Cousto (1677 - 1746، إذ الاثنان نحّاتان فرنسيّان مشهوران.

[289←]

جول فرانتشيسكي (Jules Franceschi (1825 - 1893: نحّات فرنسيّ من أصل إيطاليّ، صمّم بعض منحوتات قصر اللّوفر.

[290←]

منحوتة من الرّخام لفرانتشيسكي أنجزها في 1860. وأندروميدا هي في الميثولوجيا الإغريقيّة ابنة كيفوس Kêpheús، ملك إثيوبيا، وكاسيوبيا Kassiópeia. تجرّأت أمّها على منافسة حوريّات البحر في مسابقة جمال فانتقم لهنّ إله البحر نبتون بأن أرسل وحشاً بحريّاً عاث في البلاد فساداً. وأشار عليها عرّاف بتعريض ابنتها أندروميدا إلى رعبه. فأوثقتها الحوريّات إلى صخرة وكاد الوحش يلتهمها لولا أن ظهر بيرسيوس Perseús ممتطياً جواده المجنّح بيغازوس وأنقذها وتزوّجها. (المُراجِع)

[291←]
صافو Sapho: قدّم كليزانجيه (سبق ذكره) في المعرض الجماعيّ للعام 1859 منحوتتين من الجبس موضوعهما صافو. وصافو هو اسم شاعرة يونانيّة قديمة عاشت مخضرمة في القرنين السابع والسّادس قبل الميلاد.

[292←]
أنطوان كانوفا Antonio Canova (1757 - 1822): نحّات ورسّام إيطاليّ.

[293←]
ثور رومانيّ Taureau romain منحوتة من البرونز للفنّان الفرنسيّ كليزانجيه قدّمها في معرض 1859 الجماعيّ أيضاً.

[294←]
فرانسوا رود François Rude (1784 - 1855): نحّات فرنسيّ، مثّل لفترةٍ التحوّل من الكلاسيكيّة الجديدة إلى الرومنطيقيّة التي كان أحد أقطابها.

[295←]
جوست بيكيه Just Becquet (1829 - 1907): نحّات فرنسيّ، تلميذ لرود.

[296←]
خوسيه ده ريبيرا José de Ribera (1591 - 1652): رسّام ونحّات إسبانيّ من العصر الباروكيّ.

[297←]
نسبة إلى بلاد الغال، فرنسا القديمة، وهي منحوتة من الجبس من تصميم النحّات الفرنسي جان باتيست بوجو Jean-Baptiste Baujault (1828 - 1899).

[298←]
البابو Papous هم سكّان جزيرة غينيا الجديدة.

[299←]
فيليدا Velléda نبيّة عذراء سلتيّة أو جرمانيّة.

[300←]
كتب بوتيه Butté وهما في الحقيقة للنحّات الإيطاليّ ستيفانو بوتي Stefano Butti (1807 - 1880). (المُراجِع، عن ط. ف.)

[301←]
فيليب ماتيه كورتس Philippe Mathé-Curtz، المعروف باسم كورتيوس Curtius (1737 - 1794): طبيب ونحّات فرنسيّ-ألمانيّ، كان قد أقام متحفين لتماثيل الشّمع.

[302←]
إيمانويال فريمييه (1824 - 1910) Emmanuel Frémiet: نحّات فرنسيّ اشتهر بوضعه تمثال جان دارك Jeanne d‘Arc الموجود في باريس.

[303←]
أهريمان Ahriman هو الروح الشيطانيّة المناقضة للإله أهورا مازدا في الديانة الزرادشتيّة.

[304←]
تشارلس روبرت ماتورين (1782 - 1824) Charles Robert Maturin: روائيّ ومؤلّف مسرحيّ أيرلنديّ يعتبر عمله ميموث الجوّاب Melmoth the Wanderer أنموذجاً للرّواية القوطيّة.

[305←]
هو رجل الديّن الفارسيّ ماني مؤسّس الديانة المانويّة في القرن الثالث الميلاديّ.

[306←]
ألبير إيرنست كارييه دوبيلّوز Albert-Ernest Carrier de Belleuse، المعروف باسم كارييه بيلّوز Carrier-Belleuse (1824 - 1887): نحّات فرنسيّ اعتُرف به اعتباراً من 1861 أحدَ أهمّ وجوه النحت الفرنسيّ.

[307←]
ألكساندر أوليفا (1823 - 1890) Alexandre Oliva: نحّات فرنسيّ، تلميذ لكارييه بيلّوز.

[308←]
بيير برنارد بروها (1822 - 1888) Pierre Bernard Prouha: نحّات فرنسيّ، صمّم للّوفر تماثيل عديدة.

[309←]
جان جاك كافييري (1725 - 1792) Jean-Jacques Caffierri: نحّات فرنسيّ من أصل إيطاليّ، ترك تماثيل نصفيّة للعديد من كبار معاصريه من الكتّاب والفنّانين، منهم مؤلّف المآسي بيير كورناي والشّاعر جان دولافونتين والموسيقيّ جان فيليب رامو Jean-Philippe Rameau.

[310←]
بيير بوجيه (1620 - 1694) Pierre Puget: نحّات ورسّام ومهندس معماريّ فرنسيّ، وأحد ممثّلي الفن الكلاسيكيّ في فرنسا.

[311←]
جان أنطوان هودون (1741 - 1828) Jean-Antoine Houdon: نحّات فرنسيّ واقعيّ النزعة، لُقّب بنحّات عصر التنوير.

[312←]

جان باتيست بيغال (1714 - 1785) Jean-Baptiste Pigalle: نحّات فرنسيّ شكّل عمله حلقة وصل بين الباروكيّة والنيوكلاسيكيّة.

[313←]
كلود كلير فرانسان (1702 - 1773) Claude-Clair Francin: نحّات فرنسيّ، عُرف بتمثال نصفيّ وضعه للمفكّر دالامبير d'Alembert وبمنحوتته بان عازفاً على الناي Pan jouant de la flute، المعروضة في متحف اللّوفر.

[314←]
عمل للنحّات بيير هيبير (1804 - 1869) Pierre Hébert، سبق أن انتقده بودلير في الفصل المعنون الجمهور الحديث وفنّ التصوير الفوتوغرافيّ.

[315←]
رواية شهيرة لستندال Stendhal.

[316←]
جان لوي كومرسون (1802 - 1879) Jean-Louis Commerson: كاتب وصحافيّ فرنسيّ ساخر، له أيضاً تمثيليّات هزليّة.

[317←]
بول دوكوك (1793 - 1871) Paul de Kock: روائيّ ومؤلّف مسرحيّ كان، خلافاً لكومرسون، يشكّل في نظر بودلير مثالاً للكاتب الدّعيّ.

[318←]
إرنست كريستوف (1827 - 1892) Ernest Christophe: نحّات فرنسيّ، تلميذ لِرود Rude. يأسف بودلير لغياب أعمال هذا النحّات الفرنسيّ في المعرض الجماعيّ للعام 1859، وكانت منحوتته التي يصفها هنا الشّاعر قد ألهمته قصيدة وجيزة عنوانها «القناع» «Le Masque» أهداها لهذا الفنّان.

[319←]
مطلع قصيدة بودلير «رقصة جنائزيّة» «Danse macabre»، وسوف يستعيد مقاطع منها في ما يلي.

[320←]
يقصد دافيد دانجيه David d'Angers (أو دافيد الآنجيّ) (1788 - 1856): نحّات فرنسيّ، من أهمّ ممثّلي النّحت الرومنطيقيّ الفرنسيّ.

[321←]
أوغست بربيو (1810 - 1879) Auguste Préault: نحّات فرنسيّ، تلميد لدافيد دانجيه، كان هو أيضاً من ممثّلي النحت الرومنطيقيّ الفرنسيّ، وكان يستلهم ميكيلانجلو والفنّ الباروكيّ. ويرى محقّق طبعة فلاماريون أنّ كلام

بودلير في بداية هذا الفصل على الصّمت والإصبع الموضوعة على الفم يشي بادئ ذي بدء بحضور هذا الفنّان. (المُراجِع)

[322←]
إشارة إلى قول الفيلسوف لابروبير في كتابه الطّبائع: «بين مختلف التّعابير التي يمكن أن تعرب عن فكرنا، ثمّ تعبير واحد هو الصّحيح».

[323←]
نُشرت هذه الدراسة في جريدة الفيغارو Le Figaro، على دفعات، في أعداد الأيّام 26 و29 نوفمبر و3 ديسمبر 1963، ثمّ مجتمعة في كتاب الفنّ الرومنطيقيّ L'Art romantique الذي ضمّ بضع دراسات لبودلير وصدر، شأنه شان كتاب مقالاته الآخر المعنون طرائف إستطيقيّة Curiosités esthétiques، في 1868، أي بعد رحيل الشاعر بعام، في منشورات الإخوة ميشيل ليفي بباريس. وبطلب مُلحِف من كونستانتان غي Constantin Guy، الرّسّام الذي تنطلق هذه الدراسة من تحليل أعماله، أبقى بودلير على اسم الفنّان غفلاً ولم يشر إليه إلّا بالحرف الأوّل من اسم شهرته: G. وفقط في طبعة 1868 المشار إليها من الفنّ الرّومنطيقيّ، أفصح المشرفان على نشر الكتاب، الكاتب والنّاقد شارل آسلينو Charles Asselineau والشّاعر تيودور دوبانفيل Théodore de Banville، عن هويّة الرّسام المقصود. (المُترجم، عن ط. ف.)

[324←]
تيتسيانو فيتشيليو (1488 - 1576) Tiziano Vecellio رسّام إيطاليّ من البندقية، كان من أهمّ رسّامي البورتريهات في حقبته وامتاز بالإيحاء بنفسيّة الشخص المرسوم من خلال تصويره له. (جميع الحواشي وضعها أو أعدّها المترجم، إلّا إذا وردت بذلك إشارة مخالفة. ولن يُعاد - إلّا فيما ندر وللضرورة - التعريف في هذا القسم بفنّانين سبق التعريف بهم في القسم الأوّل من هذا الكتاب.)

[325←]
يترجمها بعضهم إلى النّقش، ولكنّ الحفر (على الخشب أو الحجر أو المعدن) هي التسمية الأكثر كلاسيكيّة وشيوعاً في المعجم الفنّي عند العرب.

[326←]
جان بنيني بوسويه (1627 - 1704) Jacques-Bénigne Bossuet: رجل دين وكاتب فرنسيّ، يُعدَ أكبر خطيب في زمنه.

[327←]
جان راسين (1639 - 1699) Jean Racine: شاعر ومؤلّف مسرح تراجيديّ فرنسيّ يشكل هو وكورناي Corneille وموليير Molière أكبر ثلاثة كتّاب في المسرح الكلاسيكيّ الفرنسيّ.

[328←]
هو مجتمع الموسرين وعالم الصالونات، المتميّز بحبّه للمَظاهر وللحذلقة وببعض النفاجة، يُسمّى بالفرنسيّة le monde، أي العالَم، ولكنّ السّياق يمكّن من تخمين أنّ المقصود هو عالم المترَفين. ويترجم بعضهم المفردة إلى «العالم الرّاقي»، ولا ندري هو راقٍ من أيّة وجهة نظر! ومعلومٌ أنّ مارسيل بروست Marcel Proust قد

شمل عالم المترفين هذا بحضور واسع في مختلف أجزاء روايته البحث عن الزمن الضائع À la recherche du temps perdu، فقد ترعرع فيه ووقف على أسراره ثمّ أدانه وسخر منه.

[329←]
فيليب لوي دوبوكور Philibert-Louis Debucourt (1755 - 1832): رسّام وحفّار فرنسيّ، عُرف برسمه مَشاهد من الحياة اليوميّة.

[330←]
آل سانت أوبان Saint-Aubin: عائلة رسّامين، اشتهر من بينهم خصوصاً الأخَوان غابريال جاك دوسانت أوبان Gabriel-Jacques de Saint-Aubin (1724 - 1780)، وأوغستان دوسانت أوبان (Augustin de Saint-Aubin (1736 - 1807، وكان كلاهما رسّاماً وحفّاراً بالحمض.

[331←]
بدأت حكومة القناصل في فرنسا بانقلاب 18 بروميير السنة الثامنة، 10 تشرين الثاني 1799، الذي أطاح بحكومة المُديرين (1795 - 1799)، واستمرّت حتّى 1804. كان يديرها نظريّاً ثلاثة قناصل، وعمليّاً القنصل الأوّل، نابليون بونابرت، الذي حصل في 1802 على لقب قنصل مدى الحياة.

[332←]
هي طبائع المجتمع الذي يعاصره الرّسّام، عاداته وأنماط سلوكه، يرسمها الفنّان في تخطيطات لمّاحة أو في لوحات، أي في أعمال يدعوها بودلير تارةً رسم الطبائع Croquis des mœurs، وطوراً رسم الحياة اليوميّة Peinture du genre.

[333←]
بول غافارني Paul Gavarni (1804 - 1866): رسّام فرنسيّ ترك أعمالاً بالحبر والألوان المائيّة وبالطبع على الحجر.

[334←]
هونوريه فيكتوران دومييه: رسّام وحفّار ونحّات فرنسي، ساهم في تطوير فنّ الكاريكاتير في فرنسا وعُني في أعماله برصد الحياة الاجتماعية والسياسية في فرنسا. سبق ذكره في القسم الأوّل من هذا الكتاب.

[335←]
أنطوان موران Antoine Maurin (1793 - 1860): رسّام فرنسيّ ترك بورتريهات لجنرالات ورجال دولة فرنسيّين.

[336←]
نوما بوكواران Numa Boucoiran (1805 - 1875): رسّام فرنسيّ عرف ببورتريهاته ورسومه الدينيّة.

[337←]
أوكتاف تاسير Octave Tassaert (1800 - 1874): رسّام ومزيّن كتب فرنسيّ.

[338←]
أوجين لامي: رسّام فرنسيّ عني برسم أجواء الصالونات وباللّوحات التاريخية وتزيين الكتب، سبق ذكره.

[339←]
لوي جوزيف تريموليه Louis Joseph Trimolet (1812- 1843): رسّام وحفّار فرنسيّ.

[340←]
شارل جوزيف ترافييس دوفيلييه Charles-Joseph Traviès de Villers، المعروف باسم ترافييس (1804 - 1859): رسّام بالزّيت ورسّام كاريكاتير فرنسيّ من أصل سويسريّ.

[341←]
هو كونستانتان غي Constantin Guys (1802 - 1892)، رسّام فرنسيّ انخرط في البداية في السّلك العسكريّ، واشتهر رسّاماً بالحبر والطبع على الحجر، وبقي متمسّكاً بهذين الفنّين، بهما صوّرَ طبائع معاصريه ومَشاهد حياتهم اليوميّة. عن اسمه المختصر هنا، انظر تقديم هذا الكتاب والحاشية الأولى لهذه الدراسة.

[342←]
ويليام ميكبيس ثاكريه William Makepeace Thackeray (1811 - 1863): كاتب بريطانيّ، من أهمّ روائيّي العهد الفيكتوريّ، عُرف بنقده اللّاذع للبرجوازية البريطانيّة واشتهر خصوصاً بروايته حظّ باري ليندون The Luck of Barry Lyndon التي حُوِّلت إلى فيلم سينمائيّ ناجح أخرجه ستانلي كوبريك Stanley Kubrick.

[343←]
هي صحيفة The Illustrated London News اللّندنيّة.

[344←]
كان شائعاً أن يرسم فنّان على الورق ثمّ يأتي أحد محترفي فنّ الحفر فيقوم بحفر الرسم أو نقشه انطلاقاً من عمل الفنّان. وفي تعبير مجازيّ يسمّي بودلير هذا الإجراء في بعض المواضع «ترجمة الرّسم إلى حفْر». وفي دراسته الماثلة في هذا الكتاب عن دولاكروا ينقل إلينا حسرة الفنّان الكبير لأنّه لم يحظَ بمن يُحسن «ترجمة» رسومه إلى محفورات.

[345←]
كتب بودلير: l'homme du monde، ومعناها الحرفيّ إنسان العالَم أو مُواطِن المعمورة بكاملها، ولا علاقة لهذا المعنى بالدّلالة الأخرى لمفردة العالَم le monde، الواردة أعلاه والتي تعني عالَم المترفين أو هواة الصّالونات.

[346←]
منذ القرن السّابع عشر كان حيّ السّان جيرمان في باريس ملتقىَ للفنّانين والأدباء. وما يرمي إليه بودلير هو أنّ الفنّان موضوع بحثه، كونستانتان غي، كان غريباً عن هذا الحيّ ومرتاديه.

[347←]
هي قصّة لأدغار بو Edgar poe، من مجموعته حكايات خارقة للعادة.

[348←]
الدّانديّ le dandy هو المتأنّق، يترجمه بعضهم إلى العربية بمفردة متأثرة بالعاميّة إلى «المتغندر» أو «الغندور». وقد آثر مترجم هذه الدّراسة تعريب الاسم الأجنبيّ، المبهم الأصل، لأنّ النزعة الدّانديّة dandysme، التي انتقلت إلى فرنسا آتيةً من إنكلترا في نهايات القرن الثامن عشر، كانت تتعدّى أناقة الزيّ لتشكّل ضرباً من مزاجٍ وسلوكٍ يدّعي الرّهافة ويعمد إلى مجافاة الذوق السّائد. انظر الفصل الصغير المخصّص للدّانديّ في ما يأتي من هذه الدراسة.

[349←]
جان دولابروبير: فيلسوف أخلاقيّ فرنسيّ، سبق ذكره.

[350←]
تلميح إلى الكتاب الثاني من خطاب حول اللّا مساواة Discours sur l'inégalité لجان جاك روسو Jean-Jacques Rousseau (المُراجِع، عن ط. ف.)

[351←]
القرينولين Crinoline: تنوّرة مسلّكة منتفخة وقاسية ابتُكرَت في القرن التاسع عشر.

[352←]
هي كاتارينا ده ميديتشي Caterina de Medici (1519 - 1589)، دوقة فكونتيسة من عائلة آل ميديتشي الفلورنسيّة الشهيرة، وبزواجها من هنري الثاني Henri II أصبحت ملكة فرنسا طوال الفترة ما بين 1547 و1559.

[353←]
أنطوان فان ديك: رسّام وحفّار فلامنديّ باروكيّ الأسلوب، سبق ذكره.

[354←]
الأرجح أنّه يقصد جاك كورتوا Jacques Courtois، الملقّب بالبورغينيونيّ Le Bourguignon (نسبة إلى منطقة بورغونيا La Bourgogne في فرنسا)، وكان رجل دين ورسّاماً فرنسيّاً، أقام في إيطاليا وترك لوحات لمعارك ومناظر طبيعيّة.

[355←]
آدم فرانسوا فان دير مولن Adam-François Van der Meulen (1632 - 1690): رسّام باروكيّ فلامنديّ عمل إلى جانب لوبران Le Brun رسّاماً في بلاط لويس الرابع عشر، وتخصّص بلوحات المعارك والطرديّات (مَشاهد الصّيد).

[356←]

تتمتّع المفردة barbare في الفرنسية بمعانٍ عديدة تبعاً لسياق استخدامها، فهي لا تنحصر في الدّلالة على «البربريّة» إلّا في بعض المواضع، وتشمل معاني «الغريب» و«البدائيّ» و«الفظّ»، وقد استخدمناها تباعاً في مختلف السياقات التي يُحلّها فيها الكاتب.

[357←]

جان باتيست كورو: رسّام وحفّار فرنسيّ، سبق ذكره.

[358←]

فريديريك لوميتر Frédérick Lemaître (1800 - 1876): ممثّل مسرحيّ شهير في تلك الفترة.

[359←]

هوغ بوفيه Hugues Bouffé (1800 - 1888): ممثّل مسرحيّ شهير من تلك الفترة أيضاً.

[360←]

هوراس فيرنيه: رسّام فرنسيّ عُرِفَ بلوحاته العسكريّة والحربيّة، سبق ذكره.

[361←]

شوملا Schumla: مدينة بلغاريّة، والرسم الذي يصفه بودلير يصّور مشهداً عائداً إلى عهد الاحتلال العثماني للبلاد، وعمر باشا، وهو من أصل صربيّ، كان أحد قادة الجيش العثمانيّ.

[362←]

هو فرانسوا سرتان دوكانروبير François Certain de Canrobert (1809 - 1895) ماريشال فرنسيّ.

[363←]

باراغوا ديلييه Baraguay-d’Hilliers: من قادة الجيش الفرنسيّ يومذاك.

[364←]

ألفريد تنيسون Alfred Tennyson (1809 - 1892): أحد أشهر الشّعراء الإنكليز في العهد الفيكتوريّ.

[365←]

أوستاش لوسوور Eustache le Sueur (1616 - 1655): رسّام فرنسيّ باروكيّ يُعتبَر أحد مؤسّسي الرسم الفرنسيّ الكلاسيكيّ، يلقّبه بعضهم «رفائيل فرنسا».

[366←]

استمرّت حرب القرم من 1853 إلى 1856 وواجهت فيها روسيا تحالفاً ضمّ الإمبراطورية العثمانية وفرنسا والمملكة المتحدة لبريطانيا العظمى وأيرلندا الشمالية ومملكة سردينيا.

[367←]

هما عيدا الفطر والأضحى عند الأتراك. وهنا تبدأ عبارة طويلة آثر المترجم الإبقاء عليها في وحدتها حفاظاً على إيقاع الكاتب.

[368←]
ترد هذه الصيغة في رواية بلزاك التجسّد الأخير لفوتران La dernière incarnation de Vautrin وهي من روايات سلسلته الكوميديا الإنسانية.

[369←]
يقصد أنّ الحشمة الإجبارية تمنع الشرقيّات من أن يُظهرنّ غنجهنّ.

[370←]
الباليكار: آتية من المفردة اليونانية palikári، وهي تسمية كانت تُعطى للمرتزقة الإغريق والألبانيّين العاملين في خدمة الباشوات الأتراك.

[371←]
بول دومولين Paul de Molènes (1821 - 1862): ضابط وأديب فرنسيّ، نعاه بودلير في مقالة.

[372←]
الزّواوي zouave: اسم كان يُطلق في المغرب والجزائر على جنود فرنسيّين يلبسون لباس أهل هذين البلدين.

[373←]
جمع «طِماق» وهو كساء للسّاق من جلد أو قماش.

[374←]
انظر تعريفنا للدّانديّ وللنزعة الدّانديّة في إحدى حواشي الفصل الثّالث من هذه الدّراسة.

[375←]
يوليوس قيصر Iulius Caesar (100 ق. م. - 44 ق. م.) هو الإمبراطور والخطيب والكاتب الرّوماني المعروف. وكاتيلينا هو لوتشيوس سيرجوس كاتيلينا Lucius Sergius Catilina (108 ق. م. - 62 ق. م.) رجل سياسيّ رومانيّ معروف بمحاولتين للانقلاب على مجلس شيوخ الجمهوريّة الرومانية في ذلك العهد. وألكيبياديس Alkibiádēs (450 ق. م. - 404 ق. م.) كان رجل دولية وخطيباً وجنرالاً إغريقيّاً.

[376←]
أستولف دوكوستين Astolphe de Custine (1790 - 1857): كاتب فرنسيّ وضعَ روايات ومؤلّفات تاريخيّة ورحلات ومذكّرات.

[377←]
إشارة إلى حكاية يرويها الفيلسوف والمؤرّخ والكاتب الإغريقيّ بلوتارخوس Plutarchus (بلوتارك Plutarque عند الفرنسيّين) (46 - 125 م.) في كتابه مقالات أخلاقيّة Moralia عن طفل من إسبرطة كان عليه الامتثال

للأعراف التربويّة في أوساط الأحرار التي تقضي على الفتيان بسرقة ما يقدرون على سرقته شريطة ألّا يفتضح أمرهم. فقام بسرقة ثعلب وأخفاه تحت بُردته حتّى لا يُرى، وأبقى عليه مخفيّاً وواصل الابتسام حتّى عندما بدأ الثّعلب يمزّق بطنه بعضّاته.

[378←]

شيخ الجبل هو لقب حسن الصبّاح (1050 - 1124)، زعيم الفرقة الإسماعيليّة النزاريّة كان يقودها من مقرّه في قلعة ألموت في إيران.

[379←]

كتبها بصيغتها اللّاتينيّة: Perinde ac cadaver، وهي مقولة أشاعها رهابنة الصحراء في القرن الرابع الميلاديّ، ومنهم انتقلت إلى فرق مسيحيّة أخرى، وتدلّ على الامتثال الكامل للتعاليم الدينيّة.

[380←]

ريتشارد برنسلي شيريدان (1751 - 1816) Richard Brinsley Sheridan: رجل دولة وكاتب مسرحيّ أيرلنديّ.

[381←]

جورج برايان بروميل (1778 - 1840) George Bryan Brummell: أرستقراطيّ بريطانيّ، يُعتبر رائد النزعة الدّانديّة الإنكليزيّة.

[382←]

اللّورد بايرون Lord Byron واسمه الكامل هو جورج غوردون بايرون George Gordon Byron (1788 - 1824): أحد أشهر الشعراء الرومنطيقيّين الإنكليز.

[383←]

جوزيف دو ميستر (1753 - 1821) Joseph de Maistre: رجل دولة وفيلسوف وكاتب من منطقة السافوا La Savoie الفرنسيّة. عارض الثورة الفرنسيّة وعقلانيّة القرن الثامن عشر. وينبّه محقّق طبعة فلاماريون من كتاب بودلير هذا إلى أنّ الشاعر، وهو يستشهد بدوميستر من الذاكرة، يفارق تفكيره، إذ كان الأخير يؤكّد بالعكس على جدارة المرأة بصفتها أمّاً بخاصّة.

[384←]

يوهان يواكيم فينكلمان: المنظّر الرئيس للكلاسيكيّة الجديدة (النيوكلاسيكيّة)، سبق ذكره.

[385←]

جوشوا رينولدز: رسّام بريطانيّ مختصّ في رسم البورتريهات، سبق ذكره.

[386←]

توماس لورنس: فنّان بريطانيّ من أكبر رسّامي البورتريهات في إنكلترا، سبق ذكره.

[387←]

المعنى الحرْفيّ لهذه الصيغة التي وضعها بودلير باللاتينية هو «عالَم المرأة»، وهي تشير إلى كلّ الأشياء المرتبطة تقليديّاً بالمرأة من أدوات زينتها إلى حليّها وملابسها، أي ما يمكن تسميته بصيغة غير عربيّة تماماً: العالم «الأكسسواريّ» للمرأة.

[388←]

نعلم أنّ السيّدة دوباري Dubarry، عندما كانت تريد أن تتفادى استقبال الملك، كانت تضع أحمر الشّفاه. كانت تلك علامة كافية. وعلى هذه الشّاكلة كانت توصد بابها دونه. فبتأنّقها كانت تدفع إلى الهرب ذلك الملك الذي كان من أتباع الطّبيعة. (المؤلّف) [مدام دوباري أو الكونتيسة دوباري Comtesse du Barry، التي ولدت في 1743 وماتت تحت حدّ المقصلة في 1793، كانت آخِر محظيّات ملك فرنسا لويس الخامس عشر./ المترجم]

[389←]

يعدّد بودلير هنا أسماء أشهر مراقص الشتاء والصيف والمتنزّهات في زمنه.

[390←]

يُعْلمنا محقّق طبعة فلاماريون بأنّ صيغة «المرأة البسيطة»، وقد وضعها بودلير في صيغتها اللاتينية، مقتبسة من الكاتب اللّاتينيّ يوفيناليس Iuvenalis (عند الفرنسيّين: جوفينال Juvénal) (حوالى 65 - حوالى 128 م). ففي تقسيمه، في كتابه الهجائيّات Satura، لفئات المجتمع الرّومانيّ القديم، يميّز بين المرأة ذات البعل الواحد والمرأة البسيطة. وهذه الأخيرة امرأة عاديّة، غير كريمة المحتد، وبلا إكراهات، ونتائج انحرافها لا تعود إلّا عليها، بخلاف ذات البعل الواحد التي تظلّ خاضعة للأخلاق العامّة والأعراف وتجرّ آثارَ فسادها على محيطها، فتُخفّض في هذه الحالة إلى منزلة المرأة البسيطة.

[391←]

فاليريا ميسالينا (20 - 48 م.) Valeria Messalina هي الزوجة الثالثة للإمبراطور الرومانيّ كلاوديوس Claudius، ينسب لها قدامى المؤرّخين سلوكاً فضائحيّاً ومجوناً كبيراً.

[392←]

لا يخفى على القارئ أنّ بودلير إذ يستخدم في مواضع عديدة من دراسته مفردات إنكليزية فعلى سبيل الدّعابة تارةً والسّخرية طوراً، ولتوظيف المفردات الشائعة في الوسط الموصوف نفسه إبانةً عن نفاجته.

[393←]

نُشرت هذه المقالة في صحيفة لوبولفار Le Boulevard في 14 سبتمبر 1862. وفيها يواكب بودلير ويدعم جهوداً كان قد بادر إليها فريق من الرّسّامين الفرنسيّين لتشجيع عودة فنّ الرسم بالحفر بالحمض بعد تهميش تعرّض له في النصف الأوّل من القرن التّاسع عشر في ظلّ الاهتمام المتزايد بالرّسم بالمحْفر أو الإزميل. (المُراجِع، عن ط. ف.)

[394←]

يصل ازدراء بودلير لعمل آنغر هنا ذروة الوضوح، وسبق أنّ لمّح به في مناسبات عديدة. ويقصد بالرجل الواحد هنا دولاكروا، يمتدحه وفي الأوان ذاته يوحي بعدم كفايته في نظره للنهوض وحده بالبرنامج الذي ينتظر الفنّانين

والذي حدّد هو خطوطه من خلال دراسته لفنّ كونستانتان غي في الدراسة السابقة. (المُراجِع، عن ط. ف.)

[395←]
غوستاف كوربيه: رائد المذهب الواقعيّ في الرّسم والنحت الفرنسيّين، سبق ذكره.

[396←]
ألبير دوبالروا Albert de Balleroy (1828 - 1873): رسّام وعضو مؤسّس في جمعيّة الحفّارين بالحمض الفرنسيّين، كان ثريّاً وصديقاً لإدوار مانيه.

[397←]
انظر في آخِر هذا الكتاب الرّسالة التي وجّهها إليه بودلير.

[398←]
تسمّيه بعض المعاجم «الحفر بماء الفضّة» وهو ما يبدو لنا عديم الدقّة. ولعلّ مبعث هذا الاختيار هو أنّ المقصود هنا هو الحفر بمعونة حمض النّتريك، الذي كان يسمّى في الخيمياء «ماء النّار»، بمعنى الماء القويّ أو الشّديد (باللاتينيّة: aqua fortis). وكان العالِم جابر بن حيان هو أول من وصف هذه المادة، التي أبدت قدرة على إذابة المعادن المختلفة بما فيها الفضة، ما عدا الذهب.

[399←]
يوهان بارتهولد يونكيند Johan Barthold Jongkind (1819 - 1891): رسّام بالزّيت والألوان المائيّة وحفّار هولنديّ، يُعَدّ من الممهّدين للحركة الانطباعيّة.

[400←]
فرنسيس سيمور هادن Francis Seymour Haden (1818 - 1910): طبيب وحفّار إنكليزيّ.

[401←]
فيليكس براكمون Félix Bracquemond (1833 - 1914): رسّام وخزّاف وحفّار فرنسيّ.

[402←]
شارل ميريون Charles Meryon (1821 - 1868): رسّام وحفّار فرنسيّ.

[403←]
جان فرانسوا ميليه Jean-François Millet (1814 - 1875): رسّام بالزّيت والباستيل وحفّار فرنسيّ من التيّار الواقعيّ.

[404←]
شارل فرانسوا دوبينيي: رسّام وحفّار فرنسيّ، سبق ذكره.

[405←]

شارل إيدم سان مارسيل Charles Edme Saint Marcel (1819 - 1890): رسّام مَناظر وبورتريهات وحيوانات فرنسيّ، تلميذ لأوجين دولاكروا.

[406←]

نيلي جاكمار Nélie Jacquemart (1841 - 1912): رسّامة فرنسيّة لمعت في فنّ البورتريه ثمّ توقّفت عن الرّسم وأصبحت جامعة لوحات وراعية للفنون.

[407←]

الإيتشينغ كلوب (نادي الحفر بالحمض) Etching-Club، أُسّس في لندن في 1838.

[408←]

جيمس أبوت مكنيل ويستلر James Abbott McNeill Whistler (1834 - 1903): رسّام وحفّار أمريكيّ، ارتبط بالحركتين الرمزيّة والانطباعيّة.

[409←]

فرانسوا بونفان François Bonvin (1817 - 1887): رسّام وحفّار فرنسيّ.

[410←]

يستعيد بودلير هنا سطوراً من رصده للمعرض الجماعيّ للعام 1859.

[411←]

صدرت هذه الدراسة في لوبينيون ناسيونال L'Opinion nationale في أعداد الأيّام 2 سبتمبر و14 و22 نوفمبر 1863 على أثر وفاة الرّسام أوجين دولاكروا في 13 أغسطس من العام نفسه. وفيها يستعيد بودلير القسم الأخير من مقالة سابقة كان قد كتبها بعنوان «جداريّات أوجين دولاكروا في كنيسة سان سوبليس» «Peintures murales d'Eugène Delacroix à Saint-Sulpice» وفقرات من كتابات أخرى له بهدف وضع نصّ جامع عن الفنّان الرّاحل، يضمّنه تقييمه لسيرته وعمله الفنّيّ.

[412←]

بيير نارسيس غيران: رسّام فرنسيّ نيوكلاسيكيّ، وآن لوي جيروديه: رسّام فرنسيّ، سبق ذكرهما. هوميروس وفرجيليوس غنيّان عن التعريف. والشاعر ومؤلّف التراجيديّات الفرنسيّ جان راسين سبق ذكره. أمّا أوسيان Ossian فشاعر إسكتلنديّ من القرن الثالث تُنسب له أشعار بطوليّة موضوعة باللّغة الغايليّة، لغة الشعوب السلتيّة في أيرلندا وإسكتلندا، أعاد الشاعر الإسكتلنديّ جيمس مكفرسون James Macpherson (1736 - 1796) صياغتها بالإنكليزية. نشر مكفرسون في 1760 مجلّداً أوّل منها بلا توقيع، وعلى أثر نجاح الأشعار على نحو واسع نشر مجلّدات أخرى.

[413←]

لوديفيكو أريوستو Ludovico Ariosto (1474 - 1533): شاعر إيطاليّ من عصر النهضة، سبق ذكره.

[414←]

الفقرتان التاليتان الموضوعتان بين مزدوجات استعادهما بودلير من نصّه عن المعرض الجماعيّ للعام 1859.

[415←]

الفقرات العشر التالية الموضوعة بين مزدوجات استعادها بودلير من نصّه عن المعرض الجماعيّ للعام 1859.

[416←]

لوحة لدولاكروا رسمها في 1841، سبق ذكرها.

[417←]

نيكولا بوسان ونيكولا توسان شارليه وبيير بول برودون: رسّامون فرنسيّون، سبق ذكرهم.

[418←]

نيكولا بوالو Nicolas Boileau (1636 - 1711): شاعر وكاتب سجاليّ ومنظّر للأدب، فرنسيّ.

[419←]

فرانسوا دومالیرب François de Malherbe (1555 - 1628): شاعر فرنسيّ بدأ باروكيّ الأسلوب ثمّ تدرّج بشعره نحو تقشّف في التعبير كان له أثر كبير على الشّعر الكلاسيكيّ الفرنسيّ.

[420←]

لوسيوس أنايوس سينيكا Lucius Annaeus Seneca (4 ق. م. - 65 م.): فيلسوف لاتينيّ من المدرسة الرواقيّة.

[421←]

المدرسة الترانسندنتالية Transcendantalisme أو مدرسة التّعالي (بمعنى التّسامي): تيّار فكريّ وأدبيّ نشأ في الولايات المتّحدة الأمريكيّة في النصف الأوّل من القرن التاسع عشر، كان يرى أنّ جوهر الإنسان والطبيعة قائم على طيبة تشكّل المؤسّسات الدينيّة والأحزاب السياسيّة خطراً عليها.

[422←]

بول دوسان فيكتور Paul de Saint-Victor (1827 - 1881): ناقد أدبيّ وفنّيّ فرنسيّ.

[423←]

رواق أبولو Galerie d'Apollon: أحد أروقة متحف اللّوفر، وهو يمثّل أنموذجاً للبناء الكلاسيكيّ الفرنسيّ، الماثل خصوصاً في قصر فرساي. وسقف هذا الرّواق مزيَّن بلوحة جداريّة لدولاكروا يأتي بودلير على ذكرها في ما يأتي من هذه الفقرة.

[424←]

الأصَلة Python: حيّة عظيمة قويّة، شرسة وسامّة.

[425←]

مركوريوس Mercurius هو في الميثولوجيا الرومانية إله التجارة والأسفار ورسول بين الآلهة الآخرين. ومينرفا Minerva هي في الميثولوجيا نفسها إلهة الحكمة والتدبير والذكاء والآداب والفنون.

[426←]

بورياس Boréas، ويعني اسمه «ريح الشّمال»، هو في الميثولوجيا الإغريقيّة أحد العماليق المجسِّدين لقوى الطبيعة، وهو مختصّ بالشمأل أو ريح الشمال. وزفيروس Zéphuros هو في الميثولوجيا نفسها شقيقه ويجسّد ريح الغرب والشمال الغربيّ.

[427←]

يُفهمَ هذا التعبير بالمعنى الذي به كتب بودلير عن كونستانتان غي، في دراسته رسّام الحياة الحديثة، أعلاه، أنّه ابنٌ للعالم، أي مُواطن للمعمورة بكاملها.

[428←]

كان شارل فرانسوا دولاكروا (Charles-François Delacroix (1741 - 1805، والد الرسّام، رجلاً سياسيّاً شغل منصب نائب في الجمعية الوطنيّة التي قامت بعد الثورة الفرنسيّة، ثمّ منصب وزير الشؤون الخارجيّة إبّان ما عُرف بحكومة المُديرين.

[429←]

اليعاقبة Jacobins هو الاسم الذي أعطي أثناء الثورة الفرنسيّة لأعضاء جمعيّة أصدقاء الدّستور Société des Amis de la Constitution أو نادي اليعاقبة Club des Jacobins، نسبة إلى دير اليعاقبة في باريس حيث كان مقرّ جمعيّتهم. وأصحاب الزّنانير (جمع «زنّار») cordeliers هم الرّهبان الفرانسيسكان، أعضاء الفرقة الكاثوليكية التي أسّسها القدّيس فرانتشيسكو الأسيزيّ في إيطاليا في القرن الثالث عشر، وكان الواحد منهم يتمنطق بحبل أو زنّار فصار ذلك لقباً لهم. وقد أسّس المقيمون منهم في فرنسا في 1790 نادياً لأصدقاء حقوق الإنسان والمُواطن Société des Amis des droits de l’homme et du citoyen، أو نادي أصحاب الزّنانير Club des cordeliers. وشأنهم شأن اليعاقبة ساهموا مساهمة كبيرة في الثورة الفرنسيّة وفي الإرهاب الذي تلاها.

[430←]

يشير بودلير هنا إلى عمليّات النّهب التي تعرّض لها القصر الملكيّ أثناء الانتفاضة الشعبيّة ضدّ ملك فرنسا لوي فيليب في 1848، وقد أُتلِفت فيها نهائيّاً لوحة الكاردينال ريشيليو يترأّس القدّاس Le Cardinal de Richelieu disant la messe لدولاكروا وتعرّضت لوحته مخفر الحرس في مكناس Le corps de garde a Meknès إلى أضرار.

[431←]

فيكتور جاكمون (Victor Jacquemont (1801 - 1832: مغامر وباحث في النباتيّات فرنسيّ، عبّر عن آراء مناهضة للكنيسة، ونالت رسائله المكتوبة إلى عائلته وأصدقائه أثناء رحلته إلى الهند والتيبت لدى نشرها في باريس في 1833 رواجاً كبيراً.

[432←]

بروسبير ميريميه Prosper Mérimée (1803 - 1870): روائيّ ومؤرّخ وعالِم آثار فرنسيّ شهير.

[433←]
جوسيبه فيراري Giuseppe Ferrari (1811 - 1876): فيلسوف ورجل سياسية إيطاليّ.

[434←]
ريتشارد باركس بوننغتون: رسّام رومنطيقيّ بريطاني، سبق ذكره.

[435←]
موكتزوما Moctézuma: يمكن أن يكون موكتزوما الأوّل، وهو خامس أباطرة الأزتيك في المكسيك، أو مكتزوما الثاني، وهو إمبراطورهم أثناء غزو الفاتحين الإسبان للمكسيك، الذي بدأ في 16 أغسطس 1519 بقيادة هرنان كورتيس Hernán Cortés.

[436←]
نسبة إلى مولوخ Moloch، وهو إله أسطوريّ يذكره العهد القديم، كان يُلزِم بأن تُقدَّم له باستمرار قرابين بشريّة، أطفال بخاصّة، وهو ما يسهب بودلير في شرحه بخصوص المآسي التي تصوّرها بعض أعمال دولاكروا.

[437←]
مطلع النشيد الأوّل من الكتاب الثالث من أناشيد Odes الشاعر اللّاتينيّ هوراتيوس Horatius (هوراس Horace عند الفرنسيّين) (65 - 8 ق. م). ويجد البيت تكملته في التعبير «وأقصيها عنّي» الذي يُتبِعه به بودلير فوراً.

[438←]
جوردانس Jordaens (1593 - 1678): رسّام فلامنديّ من الحركة الباروكيّة، يُعتَبر، إلى جانب روبنز وفان ديك، أحد أهمّ رسّامي آنفيرس (مدينة بلجيكيّة حاليّاً).

[439←]
المقصود هو نسْخ أعمال الآخرين على سبيل التمّرن أو لمحاكاتها أو التنويع عليها أو تطويرها. ويوضّح بودلير أنّ دولاكروا كان يقوم بذلك حتّى عندما استوت عبقريّته الفنيّة.

[440←]
بيتنونيس Pythonisse هي في الميثولوجيا الإغريقيّة عرّافة أبولو، وصار اسمها يُطلق على كلّ عرّافة. والأرجح أنّ بودلير يقصد بالأحرى أفعى الأصَلة Python التي طاردها أبولو حتّى قتلها، وسبق أن ذكر في الفصل الرّابع من هذه الدراسة لوحة دولاكروا أبولو قاهراً الأصَلة.

[441←]
فريديريك فيّو Frédéric Villot: كان صديقاً قريباً لدولاكروا وجامع لوحات.

[442←]

ألكساندر غابريال دوكان (1803 - 1860) Alexandre-Gabriel Decamps: رسّام فرنسيّ رومنطيقيّ كان صديقاً لدولاكروا. ويذكّر محقّق طبعة فلاماريون من هذا الكتاب بأنّ بودلير لم يكن يحبّ في أعماله هذا الخليط من مختلف التأثيرات، الذي تلتقي فيه الأجواء التوراتيّة بصيَغ الفنّ الاستشراقيّ النمطيّة، وسطَ ضرب من رومنطيقيّة نوادريّة.

[443←]

آنغر وفيرنيه سبق ذكرهما، وجان لوي إيرنست ميسونييه (1815 - 1891) Jean-Louis Ernest Meissonier رسّام ونحّات فرنسيّ كان متخصّصاً، شأنه شأن هوراس فيرنيه، بالرّسم التاريخيّ العسكريّ. ويرى محقّق طبعة فلاماريون من هذا الكتاب أنّ بودلير يجمع الثلاثة في هذه الأسطر المتقاربة ليوحي، مندهشاً من إعجاب دولاكروا بهم، بنوع من التكامل أو التسلسل يذهب من الرسّم الأكاديميّ الجامد لدى آنغر إلى الحذلقة اللّونيّة لدى الرسّامَين الآخرَين.

[444←]

بول دولاروش: رسّام فرنسيّ، سبق ذكره، وهو يحضر في نقد بودلير لا بصفته رسّاماً بل باعتباره رمزاً لفنّ برجوازيّ مترع باليقينات ومفتقر إلى الموهبة.

[445←]

بول شونافار: رسّام فرنسيّ، سبق ذكره. كان بودلير يرى فيه أنموذجاً للفنّان المتحذلق السّاعي إلى إخضاع الفنّ إلى توجّهات فكريّة.

[446←]

التعبير الفرنسيّ الذي يستخدمه بودلير هنا يعني حرْفيّاً: «تُرجِمَت أعمالهم على أيدي حفّارين بارعين» (traduits par des graveurs habiles). وسبق أن أشرنا في إحدى حواشي رسّام الحياة الحديثة إلى دلالة «ترجمة» الرّسوم إلى محفورات.

[447←]

ألفريد دو فينيي (1797 - 1863) Alfred de Vigny: أحد أكبر الشّعراء الرومنطيقيّين الفرنسيّين، وكان أيضاً روائيّاً وكاتبَ مسرح.

[448←]

إدوار مانيه (1832 - 1883) Edouard Manet: رسّام وحفّار فرنسيّ، من أكبر رسّامي القرن التاسع عشر الفرنسيّين، يُعَدّ رائد الرّسم الحديث الذي أخرجه هو من الأسلوب الأكاديميّ نهائيّاً، وبالرّغم من اعتباره أحد آباء الرّسم الانطباعيّ يؤكّد غير ناقد على تميّزه عنه في معالجة الواقع وفي استخدام الألوان. جمعته ببودلير علاقة وطيدة، وقد أناط به الشّاعر مهمّة متابعة نشر أعماله الأدبيّة في فرنسا أثناء إقامته في بلجيكا.

[449←]

شورنيه Chorner: مؤلّف موسيقيّ بلجيكيّ لم نعثر على معلومات عنه سوى أنّه كان قريباً من بودلير لدى إقامة الشّاعر في بلجيكا في آخِر سنيّ حياته، وكان يومذاك عليلاً ويعدّ نفسه منفيّاً.

[450←]

هو فيليسيان روبس Rops، كان رسّاماً وحفّاراً ومزيّناً للكتب من بلجيكا (1833 - 1898). جمعته علاقة صداقة ببودلير ومانيه.

[451←]

بالرّغم من تثمينه الصّداقة التي جمعته بشورنيه وروبس، لم يكن بودلير راضياً عن البلجيكيّين ولا عن أفقهم الاجتماعيّ والفنّيّ. وقد وضع في نقدهم كتاباً وافته المنيّة قبل أن يكمله، سيأتي ذكره في الفقرة التالية.